الى القارىء الصديق

I

تزداد « مواقف » يقيناً بما رسمته لنفسها ومارسته ، منذ صدورها : رفض الثقافة السائدة ، بمؤسساتها ومفاهيمها وقيمها ، والعمل ، عبرَ رفضها ونقدها ، على البحث عن بديل : إيحاءً ، أو حدساً ، أو تلمساً .

لذلك لا يفاجئها أن تمنعها الأنظمة السائدة ، وأن تسلّط لمحاربتها ، بمختلف الوسائل «أدباءها» «المناضلين» الذين ارتضوا أن ينذروا أنفسهم وحياتهم لتمثيل الدور « النضالي » المألوف: دور «الحارس الوفيّ» .

II

موضوعياً ، لا مكان للخلاق ضمن الثقافة السائدة ، ذلك أن الأنظمة السائدة تعتبر الثقافة **مصلحة** من جملة مصالحها العامة ، وترى أن المثقّف ، سواء كان شاعراً أو كاتباً أو مفكراً أو فناناً ، ليس إلا صورة ثانية **للموظف** .

ومن هنا يلتقي في محاربة « مواقف » النظام الذي يضع نفسه في منحى «التراث» ، والنظام الذي يضع نفسه في منحى «الثورة». كلاهما يرى فيها ما يشكك فيه ويتجاوزه . فهي تكشف في الأول عن **جموده** ، أي عن كونه موجوداً **خارج** التاريخ ، وهي تكشف في الثاني عن **زيفه** ، أي عن كونه موجوداً على **هامش** التاريخ . الأول مستنقع ، والثاني غابة من الفطر : عابر ولا جذور له .

وهي تكشف هنا وهناك عن انحطاطية **الثقافة الوظيفية** ، بأشكالها الأدبيّة –

الفنيّة على الأخص. فهي، في التحليل الاخير، ليست أكثر من تنظير يمجّد السلطة من جهة، ويدافع عنها ويدعو لاستمرارها من جهة ثانية.

III

خارج الثقافة التي تتمثل في اجترار الموروث واستعادته، والثقافة التي تتمثل في **تمجيد** النظام، وهي الشكل المتجدد لثقافة البلاط والخلافة، والثقافة التي تتمثل في **التحييد** وتتركز، بخاصة، حول اللهو والجنس والمعدة، — خارج هذه الأشكال الثقافية السائدة، تحاول «مواقف» **أن تؤسس التساؤل وإعادة النظر والبحث والتجاوز، ضمن منظور ثوري، شامل وجذري.**

وفي حدود هذا الاطار تنفتح «مواقف» لمختلف المواقف، **وتؤثر ألا تتمذهب بالمعنى التنظيمي الخاص.** لذلك لا تريد أن تقدم حلولاً بقدر ما تريد أن تثير مشكلات، ولا تطمح الى أن تعطي الاجوبة بقدر ما تطمح الى أن تطرح الاسئلة.

IV

ليست «مواقف»، إذن، «مؤسسة» ولا «تنظيماً». إنها **مناخ** تلتقي فيه الطلائع الفنية بخاصة والثقافية بعامة، لكي تقول ما لا تقدر أن تقوله في أي مكان آخر. غير أن هذا القول ليس قول من ينسحب ويعتزل، وانما هو قول يتضمن، بالضرورة، المجابهة بل الحرب ويقتضيها: أقصد العمل في اتجاه ثقافة جديدة، اي الانطلاق من قاعدة جديدة،

والممارسة الجديدة، والتوجه نحو أهداف جديدة.

أكيد ان لهذه الحرب، هي أيضاً، أبطالها وشهداءها، جبناءها ومستغليها.

هكذا يجابه من يعلن هذه الحرب، حرباً مضادة عازلة. وقد يكتشف، خلالها، انه غريب حتى بين من خيل اليه مرة أو يخيل اليه أحياناً انهم اصدقاؤه أو زملاؤه. ويرى ان الذين يتصدرون هذه الحرب المضادة، ويسيطرون على الثقافة ومؤسساتها ووسائلها ويحاربون بقوة هذه السيطرة أشخاص من أشباه المثقفين لا يعرفون من الثقافة الا الاسم، وقد لا يعرفون حتى الاسم.

مع ذلك لا بد لك، اذا أردت ان تظل أميناً لنفسك، أميناً لشرارة الابداع فيك، من أن ترفض الاستسلام ومن أن تستمر في الهجوم: بفضح الثقافة السائدة، بفضح ممثليها، بفضح مؤسساتها ومظاهرها ودلالاتها، وبالعمل على تأسيس ثقافة جديدة.

ولهذه الثقافة الجديدة، في بنية مهترئة كالبنية السائدة، أصل أول لا نمل من تكراره هو الابداع. ولها هدف اول لا نمل أيضاً من التوكيد عليه هو التغيير – التغيير الذي يستشرف المستقبل ويؤسس له، فيما يعيد النظر في الماضي والحاضر ويتجاوزهما.

وما نقصده من الابداع والتغيير، في اطار البنية السياسية – الاقتصادية – الثقافية الراهنة، هو ما يصدر عن طاقة نفيها: فان تخلق ضمن هذا المنظور، وتغيّر بلا نهاية، هو ان ترفض وتنفيَ بلا نهاية.

أدونيس

حرب تشرين: ما قبل وما بعد

سمير الصايغ

سهم من الدم يخترق الفضاء

١ – التساؤل

كان الخامس من حزيران انفجاراً ايقظ القلب على تساؤل جديـــد، واستيقظتُ على بدء الاحساس بي والتحديق بهذا الاحساس ومحاولة فهمه.

كنت أجيء من الطفولة ومن قيم رسمتها لي الطبيعة في الأيام الريفية الأولى: الأرض والأعشاب، ولهب شمس تلك الظهيرة وضجيج نضوج الثمار .. صورة فهم للعالم غامضة، اهتزت مع انفجار الحرب الحزيرانية، وكنت ما أزال هناك على منحنى جبل صخري ينحدر بقسوة الى ممر مائي ضيق لينهض مرة ثانية جبلا أجرد يقف في وجه الضجر. هكذا منذ أول صورة انطبعت فوق العـين ... الحرب وسهم من الدم اخترق ذلك الفضاء ... ثم كانت الهزيمة.

أيام ... وصرت اقترب نحو الهزيمة، كمن يقترب من ذاتـــه، وكنت كلما اقتربت أكثر، أشعر اني انمو نحو ولادة جديدة، وكلما اشتد الحنين الى هذه الولادة، أقترب أكثر من الاحساس بالجرح، كأن هذا الجرح نفسه هو مصدر الولادة، مصدر تلك النار المنتظرة منذ زمن طويل.

كان لا بدّ من الحلم بهذه الولادة، فالماضي والوطن والرؤيا ظلال تمر في سماء هذا التساؤل البريء.

٢ – الماضي

الماضي هذا الإرهاق الكبير ، كان يصل من تلك المسافات البعيدة تعباً منهاراً ، ويصل ، لبعد المسافة ، في وجه غامض غير ملموس . ويتعدد في مجيئه مازجاً بين البعد والقرب واصلا تقطعه وتلمله ، جامعاً تناقضاته متقدماً بكل هذا الارهاق ليقف بين يدي .

ذكرى تلك السنين المتراكمة ، وذكرى تلك الصور المحفورة من الايام الأولى: من مسيحية تمزج بين الأسطورة والضعف وبين أمل دائم في الخلاص ، وتجمع بين الطرفين الإله الضعيف حتى الموت . وتقف اخيراً على حدود سؤال يتكرر بلا جواب : الانسان الذي يبحث عن الإله الضائع فيه .

ذكرى الطبيعة ايضاً : الشجرة التي تمتص ثمارها ، حين لا يقطفها جوع آخر ثم تكف عن صنع الثمار مرة جديدة وتموت . والزهرة التي تتفتح بعيداً عن كل عين ، والحجر الرمادي المتوحد في أعلى الجبل مع صمت يشبه البياض .

لذلك كانت الحاجة للولادة الجديدة حتى تمحو التعب وتؤكد الغموض . وكنت أمشي نحو الهزيمة بنوع من الاطمئنان لعلها تكون علامة موت الماضي او اشارة لبداية السقوط ، أي خلاصاً من السؤال الذي يجيء بدون رد ، خلاصاً من التردد امام الاختيار . وكنت احن اليها كمن يحن الى نار تطهر هذه الذاكرة من صورها . ان تبدأ خطواتي من البياض كي أكون مسؤولاً عن الماضي الذي أكون أنا صنعته . كنت أمشي نحوها فأمشي نحو القبول ، اذ لا بد من لقاء بيني وبيني ولا بد من الاحتماء بطرف كي تحدد الخطوات اتجاهها . كان الماء يجيء من النبع ويمضي نحو البحر نحو الغيم نحو النبع . دائرة مغلقة تضيء من شدة انغلاقها ... فمن أين تبدأ دائرتي وفي أي انحناءات انا الآن ؟

الصورة غامضة ـ لم أصل عتبة الولادة ولم أر النار والهزيمة حوصرت بسياج من نصر موهوم .

٣ – الوطن

الوطن اسم آخر لهذا الماضي أشد غموضاً ، اشد تجريداً . وما أن تبدأ

المخيلة والقلب والعين في رسم حدوده حتى يبدأ بالتفكك : أرض تخرج من اسمها لتدخل في اسماء تتعدد وتتكاثر وتتجزأ الى اسماء اخرى . وارض تحاول ان تسمي الانسان باسمها وانسان يفتش عن اسم له . ثم تتعدد الاسماء وتتكاثر ويتمزق الوطن اشلاء فوق مسافة تصل بين الماء والماء في ذلك الامتداد والتلاصق بين آسيا وافريقيا برفقة الضفاف . تاريخ من التمزق وخريطة مليئة ببقع من الألم والظلام ،وهمهات تسعى داخل هذا السواد ، تشرئب وتقفز تتقاتل تتناحر تتصارع أمام هذا الغموض وهذا التجريد .

ثم كانت الهزيمة ! لتكن اذن بداية الخروج ! وكنت اراقبها كحلقة من النار يدخلها الموجوعون فيشفى القلب . وكنت أحلم ان الخارج منها قادر ان يبدأ برسم اسم الوطن ويضع الخطوط الأولى لوجهه الواضح ، واراها سريراً لولادة وطن يجمع كل الاسماء .

فجأة خنق ذلك الصوت الذي سمعناه ينادي : أعدوا الطريق . كان صوتاً يرافق ضجيج الحرب الجديدة ، تطلقه الأفواه فيما العيون تحدق في السماء الملتهبة فرحة بعلامات الانتصار الاولى .

فجأة خفت هذا الصوت ، ها هو الآن يرتد الى الداخل ويعود مرة جديدة الى الدوران في ذلك الافق الرمادي .لم يكتمل العبور داخل حلقة النار واندفعت الولادة المنتظرة بعيداً ولبس الوطن لباس ذلك المستحيل الذي سمي إلهاً : الكمال الذي لا يدرك ، الذي يجب ان لا يدرك ، المعنى غير المفهوم . النور المتحقق في غيابه الابدي .

ها هو الوطن الآن يشهد كما كان الإله يشهد على ضعف الانسان ، على عجزه ، على محدودية قدرته ، على نقصانه وعلى كل هذا النقصان .

٤ — الرؤيا

الرؤيا هي فلسطين : شعب شرد وتشرد مجاناً . تقدم الى الصلب واندفع الى الصحراء ، ليس لانه جاء لينقض الماضي ولا لانه يسمي نفسه ملك الملوك ، ولا

لانه جاء ليخلص العـالم كما كان الفلسطيني الناصري . بل شرد وتشرد هكذا مجاناً .

شعب أهين وضرب ودفع خارجاً ونفي وعذب وسجن وسلم الى الفقر والجوع والفرار ولم تمش النجمة يوم ولادته ولم يكن تفوه بشيء ولا اباح بسر ولا نبوءة ولا عمل المعجزات . لا اقام الموتى ولا نقض عادات الايام .

لم يصرخ داخل الهيكل ولا حوّل الماء الى خمر ولا أطعم الجياع ولم يمش على الماء ولم يقل أنا هو الطريق .

شعب شرد وتشرد بلا سبب . جاء تشرده قبل مجيئه .

ثم كانت الهزيمة . وكان هذا الشعب اول العابرين حلقة النـار . كان اول الواطئين عتبـة الولادة الجديدة . وكانت الهزيمة تقدم لهذا الشعب الخطوط الأولى للرؤيا لـكي يكون لتشرده معنى ولـكي يكون تشرده لأجل تحقيق هذه الرؤيا .

كانت الهزيمة تكبّر المسيح الى شعب بكامله . وكان الفدائي يخرج من الهزيمة مسيحاً جديداً يصرخ : أنا هو الفداء الجديد . خـذوا كلوا هذا هو جسدي يُكسر لأجلكم وخذوا فاشربوا هذا هو دمي يهرق لأجل الوطن الذي سيولد في اليوم الثالث .

كنت أحـدق في الهزيمة وأرى في وجهها ولادة لرؤيا ، بدأ أولئك الذين صلبوا في رسمها كي يجيء الفلسطينيون قبل تشردهم .

لم تكتمل الذبيحة . تـكاد النار تنطفىء والهزيمة تلبس ثوب النصر . وها هي الرؤيا تغيب من جديد .

سمير الصايغ

عصام محفوظ

الصدام المنتظر ؟

عندما دعاني ادونيس للمشاركة في افتتاحية هذا العدد الذي يفترض انه يصدر على عتبة مرحلة جديدة في تاريخنا الحديث كنت أدرك انه ليس ثمة جديد منذ ربع قرن . منذ قيام الانتفاضات الوطنية « الثورية » اثر هزيمة ٦٧ ، والطليعتان السياسية والأدبية في العالم العربي تسيران معاً مقابل الخط الشعبي الثوري في تواز مدهش كان يقطعه أحياناً وهم صدام (الجمهورية العربية المتحدة) لأنه بقدرة قادر كانت المعادلة تعود الى الموازاة تجمعها شعارات واحدة .

كان ثمة تحقيق وهم طموح التململات الشعبية الدفينة وليس واقع طموحها . كان ثمة تحايل فوقي للدوران حول الوعي الثوري المتزايد انتشاراً واستسلاماً معاً ، في حالة انتظار هي أشد الحالات مأساوية في تاريخ العالم الحديث .

هل غيرت هزيمة ٦٧ الوضع ؟ سؤال كثيراً ما طرحته على نفسي . خاصة في ما يتعلق بالطليعة الأدبية . ربما صار الذي سموه تطلعاً نحو المستحيل ، بسلاح قيل انه قليل الفعالية ، صار أقل استحالة . لكن التحول المنشود لم يحدث . ون هناك قفزة في الزمن ضمن الإطار نفسه ، والصيغة التغييرية نفسها . هل هذا اعتراف بفشل الطليعة الأدبية ، كمرادف لفشل الطليعة السياسية ؟ ربما . لأن الذي حدث في الأدب بعد ٦٧ لم يكن غير اصطدام ما سميناه محاولة للتغيير عبر الأدب ، بأحداث سياسية لا تحتمل النفس الطويل لمثل هذا الطموح . الكتابات التي صارت أكثر مباشرة في مشارفة الواقع ، لم تكن سوى شهادات ،

مواقف تسجيلية، سمها ما شئت ، ربما يميزها فقط شرف النضال الكلامي في الأماميّة . هذا اذا كانت صادقة .

ماذا استطيع أن أقول عن المستقبل لبنانياً – عربياً وأممياً ؟ (القومية لم تعد دافعاً كافياً للتغيير الثوري في هذا العالم الصغير المتشابك) . أنا لا استطيع أن أقول شيئاً للآخرين لأنني لم أستطع أن أقول شيئاً لنفسي ، عبر تجربتي الطويلة في مرحلتي : أدب ما قبل ٦٧ وأدب ما بعده . ألست أنا احدى الحالات الثقافية العامة المتأزمة التي تستطيع أن تكون نموذجاً ثقافياً عاماً بشكل ما ، انطلاقاً من كوني أحد الذين اندفعوا بصدق للتفتيش عن مقاييس التغيير الأدبية بتوتر وتواتر (ربما لم يعرفه الذين ارتاحوا ولو لفترة في منظور عقائدي) .

أدرك الآن فقط انه لا يمكن تجاوز الحالة الراهنة المستمرة منذ ربع قرن إلا والحربة في اليد والكلمة في الفم ، لكن من هنا مأساة الحربة الواحدة والكلمة الوحيدة. يجب اختراع صيغة أكثر تعقيداً تناسب نوعية النضال المطلوبة التي تخصنا نحن .

أتكون هي الصيغة الواحدة الوحيدة : العمل الحزبي المباشر المنطلق من فهم ماركسي محض للوصول الى النقطة التي تصير فيها الصورة المطموحة ممكنة التحقيق .

الصدام الحقيقي المنتظر لن يكون بيننا وبين السلطات ، بل بيننا وبين أنفسنا .

عصام محفوظ

مهدي عامل

التحويل الثوري وحركة التاريخ

بعد الخامس من حزيران تهاوت أوهـام من اعتادوا العيش في أوهامهم ، فدوّت صرخة اليأس تكسح الوعي وتشلّه ، وغاب العقل منهم في ما يشبه البحث عن الأسباب ، فتوقف عند عجزه ، وارتاح لمّا وجد ما يبرر استقالته في ما ظن أنه السبب ، فكان الضحية الانسان العربي إذ صار جوهراً . قالوا إنها أزمة الانسان تمتد في جذورها الى ما قبل بدايته ، والهزيمة ليست حدثاً ، إنها فيه قبل حدوثهـا ، ضرورة الصيرورة من جوهره . والجوهر واحد – وان تغيّر – ، إنه لعنة التاريخ تحيل التاريخ زماناً يتكرر . رفعـوا راية العدم على أنقاض أوهامهم وقالوا : إنه النصر يأتي حـين يأتي الجوهر الآخر . فأخـذ الأفق شكل أعينهم : ضباباً يحجب الرؤيا ، فظنوا أنه الآتي – وما يأتي لعين الوهم الا الوهم – وما علموا أن في هذا القول منهم تبريراً « ثورياً » لمن هم أصل الهزيمة : قيادات طبقية همها الحفاظ على بناء اجتماعي طبقي وجدت فيه البرجوازية الكولونيالية أساساً لسيطرتها الطبقية .

كان سهلاً على عقل أسير وهمه الطبقي أن يجد في جوهر الانسان العربي ما ليس فيه من أسباب هزيمة يستلزم الكشف عن أسبابها الفعلية مقاربتها من زاوية نظر طبقية أخرى ، هي زاوية نظر الطبقات الاجتماعية التي تخوض فعلاً معركة التحرر الوطني في صراعها الطبقي نفسه ضد التحالف الطبقي المسيطر . وكان شجاعة أن يتصدى من تصدى لذلك التيار الجارف من العدمية الذي هيمن على القسم الأعظم من نتاج الفكر بعد الهزيمة ، سواء في حقل الشعر أم القصـة أم الرواية أم المسرح . والشجاعة الفكرية في الصمود نفسه ، حين قل من صمـد

فاجتاحه موج الظاهر رذاذاً قد تناثر . وبقي من الفكر عميقه ، فالفكر الى العمق ينفذ ، فإن لم يفعل كان باطلا . والعمق من واقع التاريخ ليس جوهراً متماثلا يلتقطه الفكر العدمي حدثاً مسطّحاً — وان طغى — ، يسقطه على ما سبق وما سيلحق ، فيجعل منه مطلقاً ، والمطلق هذا وجه الجمود من الفكر ، أي صورة عجزه وقصوره عن تملّك زمانية الواقع . العمق ذاك بنية الأساس من الواقع تتحكم بظاهراته الحدثية ولا تتكشف إلا لعقل علمي قادر على تملّكها بمنطق التناقض المادي من زاوية نظر الطبقة العاملة الثورية التي تضعها صيرورتها الطبقية بالضرورة في موقع القيادة من معركة التحرر الوطني . ولقد صمد العقل العلمي في وجه نقيضه ، وأكد ، في حقل ممارسته ، وفي حقول بقية الممارسات من الصراع الطبقي ، أن السلاح الايديولوجي للبرجوازية الكولونيالية ، سواء التقليدية منها أم المتجددة ، هو أن تظهر هزيمتها الطبقية التي هي الشكل الحدثي لمأزقها التاريخي ، بمظهر هزيمة الانسان العربي ، فكان الصمود بنقض هذا الوهم الطبقي في تيار العدمية ممارسة ايديولوجية ثورية للصراع الطبقي ضد البرجوازية الكولونيالية .

وأتت حرب تشرين تدعم — سلباً وإيجاباً — صمود العقل العلمي في سيطرة الايديولوجية البرجوازية المسيطرة ، فتثبت أن العلة ليست حيث رآها الفكر الغيبي في إنسان — جوهر لا وجود له إلا بغياب الشروط التاريخية المادية لوجوده ، بل هي في هذه الشروط نفسها التي يجد ذلك الفكر الطبقي المسيطر مصلحة وضرورة في إخفائها . كل شعب قادر على القتال ، فما التاريخ سوى حركة الصراعات الطبقية ، ولا استثناء على الاطلاق من هذه القاعدة . وليس بالقدرة أو بالعجز يتميّز شعب من آخر ، بل بتميّز حركة الصراعات الطبقية فيه . حين وسموا «الانسان — العربي» بالعجز ، غاب ذلك التناقض الطبقي المحرك لتاريخنا المعاصر بين طبقات مسيطرة تدّعي الوطنية وطبقات كادحة تخوض معركة التحرر . وتبددت أسطورة العجز حين رأت جماهير شعبنا قدرة الجيوش على القتال والانتصار — حين يُسمح لها بالقتال — ، وتبددت الأسطورة أيضاً حين تبدّى العجز الطبقي للبرجوازية الكولونيالية المسيطرة في ما يُسمى بالأنظمة التقدمية ، عن متابعة السير في معركة التحرر الوطني الى منتهى درب منطقها : وكيف يكون لهذه البرجوازية المتجددة قدرة طبقية على تحقيق منطق

التحرر الوطني بقطع علاقة التبعية البنيوية للامبريالية – أي بتحويل بنية علاقات الانتاج الكولونيالية – حين هي ترى في تأبّد هذه البنية الأساس المادي لبقاء سيطرتها الطبقية ؟ لكنها بسبب هذا العجز نفسه ، تجد في منطق إيديولوجيتها القدرة على احالة العدو صديقاً حليفاً والحليف الصديق عدواً ، فكأن حرب تشرين كانت لها عبوراً من موقع العداء للامبريالية الى موقع التحالف معها . والحرب هذه لم تكن لها ما كانته لجماهير شعبنا ، كالواقع نفسه يختلف ، في وجوده المادي ، باختلاف زاوية النظر الطبقية اليه : بحرب تشرين رفعت البرجوازية الكولونيالية المتجددة عبء الوطنية عن كاهلها ، بعد أن تحمّلته مرغمة ، فتحررت منه فرحة بشرعية العودة الى طبيعتها الطبقية كطبقة مسيطرة هي في علاقة عداء وطني مع جماهيرنا الكادحة ، وفي علاقة تحالف تبعي مع الامبريالية . أما بالنسبة لجماهيرنا ، فلقد كشفت لها تلك الحرب عن أن العجز ليس فيها قدراً ، بل أسطورة من نتاج الايديولوجية البرجوازية المسيطرة .

وبانتهاء الحرب ، تدخل معركة التحرر الوطني لشعوبنا العربية مرحلة من الصراع الطبقي لم يعد ممكناً فيها فصل هذا الصراع عن الصراع الوطني الذي هو منه شكل التحرك التاريخي ،فالصراعان واحد هو الذي تحدده بنية علاقات الانتاج الكولونيالية القائمة . وما التحرر الوطني سوى التحويل الثوري لبنية هذه العلاقات التي بتجددها ، تتجدد دوماً علاقة التبعية البنيوية للامبريالية ، فقطع هذه العلاقة هو هو ذلك التحويل الثوري . لذا ، يمكن القول ان القيادة الطبقية لمعركة التحرر الوطني تعود بالضرورة الى الطبقة العاملة ، وبفكر هذه الطبقة وحده ، أي بالماركسية اللينينية ، يمكن التملك المعرفيّ لحركة التاريخ المعاصر في عالمنا العربي .

مهدي عامل

زاهي شرفان

ما قبل تشرين وما بعدها : الوجهة المستمرة

تنتمي حرب ٦ تشرين ٧٣ الى وجهة في تشابك الاحداث وتفاعلها يستقطبها عدد من العوامل :

١ ــ استطاعت التحركات الجماهيرية المحدودة ، لا سيما في مصر ، ان تسلط الضوء على مدى الجمود الذي يحيط بموقف السلطة في مسألة مصيرية مثل مسألة تحرير ارض وطنية محتلة . فكانت بذلك انذارا موجها الى السلطة كلها ، انذارا يطال مبرر استمرار الطاقم الحالي في امتلاك مقاليدها . وقد اتى الانذار بصورة رئيسية من المثقفين الذين واجهوا بحركتهم التناقض الحاد في الايديولوجية الوطنية التي لعبت دورا محركا في استيلاء الناصرية على السلطة ، لكن التهديد لم يكن ليطال سلطة العدد البسيط من كبار النافذين ، المنحدرين من ٢٣ يوليو ، فقط ، بل يتعداه الى تحالف عريض (نسبيا) يشمل برجوازية الريف ووجهاءه ، والبرجوازية الوسطى (الوطنية) والقطاعات العليا من البرجوازية الصغيرة المدينية واعدادا كبيرة من الاداريين والفنيين الذين « يديرون » القطاع العام . ولا يعني التهديد أن الحركة الطلابية كانت تحمل في نموها سلطة بديلة . فالخطر الذي كان يشكله نمو الحركة الطلابية هو في تفجير ازمة معلنة دائمة تنتج عن تفكيك الالتفاف النسبي القائم حول الجناح الرئيسي الحاكم ، وهو الجناح الذي يمسك بين يديه بمقاليد الاجهزة السياسية والاقتصادية والقمعية والايديولوجية . وقد امتلكت الحركة الطلابية ، في تحرير الارض المصرية المحتلة ، سلاحا ذا فعالية متعددة الوجهة : فمطلب التحرير يلقى صدى عاما في اوساط الجماهير الشعبية ، كما انه يمس في الجيش الضخم الجاثم على الضفة الغربية من قناة السويس جرحا لم يلتئم ، وهو الى ذلك يقلق المثقفين الموظفين الذين التفوا حول الجهاز الحاكم منذ ١٩٦٢ ، كما يقلق البرجوازية الصغيرة المدينية ، وينغص عليها « استهلاكيتها » الجديدة .

٢ ــ استمر تغلغل السيطرة الامبريالية ، السياسية والاقتصادية ، في معظم انحاء الوطن العربي . ففي مناطق النفط الرئيسية ، والتي تقع كلها في

الخليج والجزيرة ، ادى ارتفاع الانتاج الى تزايد في تبعية الدول المنتجة للاسواق المستهلكة والشركات المنتجة (وهي في معظمها اميركية) . ولم تنجح رأسماليات الدولة في العراق وسوريا ومصر والجزائر في كسر الطوق الاستعماري الذي مـا يزال يربـط انتاجها بحاجات واسعار الاسواق الخارجية ، كما انها لم تنجح في احداث التغييرات الاجتماعية والسياسية التي يتطلبها بناء داخلي متكامل . فكان ان ارتد بعضها (لا سيما مصر وسوريا) عن السياسة التجارية والمصرفية المرتبطة بالتأميم ، الى سياسة ليبرالية تتيح ارباحا مرتفعة للاستثمارات الطارئة في قطاعات غير انتاجية كالمضاربة العقارية ، والتجهيز السياحي ، والبناء الفخم والوكالات التجارية ، فافتتحت الدولة المصرية مصرف المنطقة الحرة ، وحررت سوريا الاستيراد من بعض قيود الرقابة على القطع ، ونشطت السوق المصرفية اللبنانية في تجميع موارد مالية كبيرة لصالح السوق المالية الاميركية والاوروبية الغربية تضخها هذه الاخيرة بواسطة وكالات المصارف ، اطراف الاخطبوط المالي الامبريالي .

٣ ــ راوحت الحركة الجماهيرية العربية مكانها منذ ١٩٦٨ الـى ١٩٧٠ ــ ١٩٧١ ، لتبدأ حركة تراجع واسعة ترافقت مع محاصرة حركة المقاومة الفلسطينية في لبنان . فقد ادت هزيمة ١٩٦٧ الى تكبيل الانظمة العربية ومنعها مـن الحركة مما اتاح للمقاومة الفلسطينية فرصة المبادرة العسكرية والسياسية . وبفضل هذه المبادرة ، استطاعت المقاومة ان تكون محورا جماهيريا عربيا فرض على اكثر من نظام عربي ان يرسم سياسته آخذا بالاعتبار قوة هذا المحور ووزنه . لكن التيار الذي تبلور حول المقاومة لم يكون مرتكزات ثابتة ونوى فاعلة في الحركة الجماهيرية . فقد بقيت الوجهة الغالبة في هذا التيار داخل المد السياسي للحركة الوطنية العربية ــ بالقوى والتنظيم والايديولوجية التي ورثتها الحركة الوطنية العربية عن الناصرية . ولكن على قاعدة القضيـــة الخاصـــة للشعب الفلسطينـــي العربـــي ، وقد اتضح بجلاء أن منطق المعركة الفلسطينية واستمرارها كانا يتطلبان الانتقال إلى :
أ) التسليح الكامل للجماهير الفلسطينية وتوحيـد الشعب الفلسطيني ؛ ب) تحويل عميق للعلاقات الاجتماعية السائدة في المخيمات والقائمة على سلطة « المخاتير » واستقلال الوحدات العائلية والمحلية ؛ ج) ارساء جذور قوية للحركة التحررية في صفوف الجماهير العربية الكادحة ، على اساس مزدوج ، ومواجهة الصراع الطبقي في المجتمعات العربية ودعم المقاومة ــ مما يتطلب اعطاء اولوية واضحة للعمال والفلاحين والحرفيين والمثقفين الثوريين ؛ د) صياغة سياسة عربية تتلافى المواجهات غير المتكافئة دون ان تتجنب التناقضات التي ينتج عنها توثيق التضامن بين المعركة الفلسطينية والحركة الشعبية المحلية او العربية عامة ؛ هـ) تحديد موقف عالمي يزاوج بـين الاستفادة من التناقضات على الصعيد العالمي وموقع الكتلة السوفياتية فيها ، وبين النقد القاسي للايديولوجية وللخط السياسي العام اللذين ينتجان عن القبول بالدور السوفياتي كما تصوره الدولة السوفياتية نفسها ، وكمـا

(اقرأ تتمة هذه الكلمة ، واقرأ كلمات ثانية حول هذا الموضوع في الصفحة ١٤٠)

كمال أبو ديب

في الصورة الشعرية

الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة : دراسة في البنية

١ –

ركزت الدراسات البلاغية للصورة الشعرية على الطبيعة الزخرفية التزيينية لها ، منطلقة من تصوّر قاصر للأسلوب والصورة على أنهما عنصران خارجيان في العمل الفني . ويتوفر هذا التصوّر في التراث الأوروبي ، بشكل خاص ، منذ **أرسطو** حتى **كولريدج** S. T. Coleridge . ومن الشيّق أن التراث العربي يخرج على هذه النظرة للأسلوب والصورة في نقاط عديدة من تطوره . ويبلغ الخروج ذروته في تصور **عبد القاهر الجرجاني** ، الناقد الفذ ، للخلق الأدبي ، وللصورة ، باعتبارها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورهـا اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموّها الداخلي الفرد ، وتفاعلاتها الغنية .

يرفض النقد الحديث التصور التقليدي للصورة رفضاً مطلقاً . وتُنمّى في هذا النقد اتجاهات متعددة في تحليل الصورة ، وكشف علاقتها الحيوية بالعمل الفني .

وبالعمل الفني لا يقتصر هنا على الشعر ، وانما يقصد أيضاً النثر : المسرحية ، الرواية ، القصة القصيرة ،والنثر الفني بشكل عام . لقد تناول النقاد الأوروبيون طبيعة الصورة الشعرية بالتحليل المتقصي ؛ وقد أضاء عدد منهم دورها البنيوي في القصة [١] ، والرواية [٢] ، والمسرح [٣] .

أما في الشعر ، فقد بلغت دراسة الصورة درجة من التعقد ، والقــدرة على الكشف ، والذكاء ، يندر أن نرى لها مثيلاً في دراسة الأبعاد الأخرى لهذا الفن . وقد يكون ذلــك **نتيجة** لاتخاذ الصورة أساساً فنياً ومضمونياً لأبرز مدرستين في الشعر الأوربي الحديث «**الرمزية**» (Symbolism) [٤] و«**الصورية**» (Imagism) [٥] ، لكنه ، أيضاً ، قد يكون **سبباً** في اتخاذ الصورة أساساً للخلق الشعري في هاتين المدرستين .

لعل أحد أهم الاتجاهات الحديثة في دراسة الصورة ، الاتجاه النفسي . وقــد أنتج هذا الاتجاه أعمالاً نقدية جذرية الأهمية ، مثل تحليل **كارولاين سپيرجن** (Caroline Spurgeon) للصــورة في شعر **شكسبير**[٦] ، وتحليل **مود بودكن** (Maud Bodkin) للانساق النمطية في الشعر [٧] .

— ١ ، ١

أما في النقد العربي الحديث ، فما يزال تحليل الصورة هشاً ، ذوقياً ، جزئياً ، وقاصراً ، من حيث توفر النظرة الحيوية الى الصورة فيه [٨] . وليس أدل على ذلك من كون عمل شاعر مثل **أدونيس** (الذي تبلغ الصورة عنده درجة من التعقيد ، والكثافة ، والاضاءة الداخلية ، تذكّر بالصورة في أكثر نمــاذج الشعر الغربي عمقاً) ما يزال ينتظر من يحلله تحليلاً نقدياً متعمقاً . لكن الخصيصة الأكــثر جذرية للنقد العربي للصورة ، في أفضل نماذجه ، قد تكون اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوروبي ، وقصوره عن تنمية آفاق نقدية جديدة [٩] . ولعــل هذه الظاهرة أن تشمل **الفكر العربي المعاصر** في مختلف مجالات نشاطاته ، وألا تقتصر على النقد فقط . لكن هذا — ان كان حقاً — لا يخفف من الشعور بالأسى لحالة النقد ؛ وقد لا يكون من المبالغة أن يقال : ان أمة لا تقدر أن تسهم في إغناء **الفكر** العالمي المعاصر ، لن يتاح لهــا أن ترتقي الى المعاصرة الحضارية .

والاغناء لا يتم بالنقل والتمثل ، بل بالمشاركة في الاكتشاف ، والجهد في العمل المتقصي والمبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل .

٢ —

يحاول هذا البحث تجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة — من صعيد تحليل منابع الصورة وكشفها لأبعاد شخصية الفنان الخالق وبيئته الحضارية (وهو الصعيد الذي تتحرك فيه الدراسات الاوروبية حتى الآن) الى مدى جديد ، هو صعيد **البنية الوجودية للصورة** . تتناول الصورة ، هنا ، بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده ، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل. والنظر الى الصورة على أنها **بنية** يفترض رفض حدّ المناهج النقدية لها بأنها **عنصر دلالي في العمل الفني يستقي أهميته من قدرته على التقرير والتوصيل للمعنى** . وليس هذا رفضاً لكون الصورة عنصر دلالة ، وانما هو رفض للتصور الشائع عن كون الصورة عنصراً يحقق فاعليته الدلالية على مستوى معنوي . اذ يبدو لهذا الكاتب أن المناهج النقدية المختلفة تتفق على كون الصورة تؤدي دورها عن طريق توصيل المعنى ، وان اختلفت هذه المناهج في أن بعضها يرى التوصيل مباشراً ، بسيطاً ، تقريرياً ، بينما يراه بعضها الآخر إيجابياً ، غير مباشر ، ومعقداً . أي أن المناهج النقدية تتفق على كون الصورة تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي . وترى أن لها بعداً هو بعد وظيفتها المعنوية . ولا خلاف في هذا بين المناهج التي تتصور أن الصورة تؤدي دورها عن طريق تقرير المعنى ذي البعد الواحد ، وتلك التي تؤمن أن المعنى له طبقات عدة ، منها السطحيّ المباشر ، ومنها التضميني ، الذي نكتشفه عن طريق الترابط او الاستنتاج . غرض هذا البحث أن يظهر أن للصورة مستويين من الفاعلية هما **المستوى النفسي والمستوى الدلالي** ، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية ، وأن حيوية الصورة ، وقدرتها على الكشف ، والاثراء ، وتفجير بُعدٍ تِلْوَ بُعْدٍ من الايحاءات في الذات المتلقية ، ترتبطان **بالاتساق والانسجام** (Harmony) **اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة** . الصورة ، بهذا التحديد ، قد تخفق في الكشف ، وتتحول دلالتها الى عنصر سلبي ، اذا بلغ الافتراق بين هذين المستويين درجة معينة من

الحدة . سأحاول ، أيضاً ، أن أقدم افتراضاً مبدئياً : هو أن الناقد الاول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة هــو ناقد عربي : **عبد القاهر الجرجاني** ، وأن فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر ، وأن نقلنا المباشر عنه ، في كثير من الاحيان ، يصبح مهزلة فكرية : اذ أن ما ننقله عنه جزء أصيل من تراثنـــا الذي نجهله جهلاً مؤسياً . ولتحقيق ذلـــك سأركز على تحليل عدد من الأمثلة آخذها من الشعر العربي القديم ، بالدرجة الأولى ، ومن الشعر الحديث ثانية ، ثم من الشعر الغربي . وبطبيعة البحث ،فان المنهج التطبيقي لن يتبــع هنا ،بمعنى أن عدد الامثلة المحللة سيكون قليلاً جداً ، فالغرض **تأسيس منهج نظري** لا تقديم دراسة في النقد العملي .

١ ، ٢ —

يبدو ضرورياً ، الآن ، أن تحدد دلالة استخدامي للمصطلحين « **الفاعلية المعنوية / الوظيفة المعنوية** » و « **الفاعلية النفسية / الوظيفة النفســـية** » ، قبل أن نُتناقش النظرية المتبنـــاة . وتتضح هذه الدلالة في تحليل الامثلة التالية البسيطـــة :

حـــين يقول شاعر : « **القمر وجه مستدير** » فانه يؤلف تعبيراً شعرياً لا يتبدى الشبه بينه وبين التعبير التالي المستوى السطحي « **القمر رغيف خبز مستدير** » . يمثل هذان التعبيران معنى ، اذ يقولان : إن القمر مستدير ، **وإن الوجه ورغيف الخبز مستديران . بكلمات أخرى : ثمة نقطة شبه مباشرة** تمثل **الدلالة** التي يفترض أن الشاعر قصد اليها باستخدام التعبير . هذه الوظيفـة يمكن أن تسمى « **وظيفة التوصيل الدلالية** » للصورة ، أو المستـــوى الدلالي لها .

إلا أن الصورتين ،على صعيد آخر مختلف تماماً،تشيران إلى نوعين متغايرين من المعلومات التي يمكن تسميتها «**تضمينات**» للتعبيرين. فالصورة الأولى «**تتضمّن**» أن الشاعر يعاين القمر **معاينة جمالية** ، من حيث حسنه ، ويستثير علاقة تقليدية شائعة بين الوجه الجميل والقمر . كذلك تشير الصورة الى شعور الشاعر تجاه كلا « **الموضوعين** » ، القمر والوجه . أما الصورة الثانية فقد « **تتضمن** » شعوراً

مغيناً يحمله الشاعر تجاه « **الخبز** » . في الواقـــع ، قد يكون الشاعر جائعاً ، ويحتمل أن يكون هذا « **التضمين** » لاواعياً ، غير قصدي ، بمعنى أن الشاعر ، حـــين خلق الصورة ، لم **ينو** أن ينبئنا بأنه جائع : لقد نوى أن يقول : « **ان القمر مستدير** » . ومع ذلك فان صورته قد « **جلت** » حالته الوجودية كلها . هذه الخصيصة يمكن أن تمثل جانباً من فاعلية الصورة الشعرية يمكن أن يسمى « **المستوى النفسي** » لها .

٢ ، ٢ –

لننتقل الآن من هذين المثلين البسيطين الى أمثلة أكثر تعقيداً . يمكن أن تقارن صورتا القمر ، المناقشتان هنا ، بصورة القمر خلقها **عبدالله بن المعتز** ، واقتبسها **عبد القاهر الجرجاني** مثلاً للصورة التي يركز الشاعر فيها **تركيزاً مطلقاً** على الخصائص الحسية للأشياء ، او **الموضوعات** [١٠] . يقول **ابن المعتز** [١١] :

« **قد انقضت** دولة الصيام وقد بشّر سقم الهلال **بالعيـــدِ**
يتـــلو الثريا كفاغر شرهٍ **يفتـــح** فاه لأكل **عنقودِ** »

إذا حللت هذه الصورة بطريقة المعلقين التقليديين على الشعر العربي ، بدا أن البيتين يقرران أن شهر الصوم (رمضان) انتهى ، وأن ظهور القمر هلالاً وعد خير يبشر بقدوم العيد . ثم يقارن القمر ، في علاقته المكانية الخاصة بالثريا الـــتي تتقدمه الآن ، مواجهة جانبه المقعر ، **بآكل شره** فاتح فمه لالتهام عنقود من العنب ، يشبه حسياً ، بتجمعات حباته ، شكل الثريا. وهكذا ،على صعيد الدلالة المجردة ، أو «الأبعاد الحسية الهندسية» **ثمة صورة ، أو تشكل في المكان ، تناظر بأبعادها وتفاصيلها صورة ، أو تشكلاً آخر في المكان ، لعناصر أخرى .**

لكن من الضروري أن يُسأل الآن : ألا يمكن أن تناقش هذه الصورة من وجهة نظر أخرى ، وضمن معطيات فكرية مختلفة كل الاختلاف ؟ ذلك أنه في الشرح المعطى أي في « **المخطط** » التوضيحي المركب أعلاه ، تبـــدو الصورة فقيرة في طاقاتها الفنيـــة ، شكليّة ، شحيحة الدلالة ، أي أنها ، بمصطلحات

كولريدج ، مجرد ، « **فعل للوهم** ١٢ » ، وليست خلقاً **للخيال الشعري** الجذري الفاعلية . إلا أن هذه الصورة يمكن أن تحلل بطريقة تظهر أنها تجسّد أبعاداً أعمق جذرية وأهمية من القول بأن تشكّلا حسياً ما يناظر تشكّلا حسياً آخر، كما سيظهر فيما يأتي .

على المستوى النفسي ، يبدو أن ثمة تفاعلاً حياً يجري ، في بنيـة الصورة ، بـين عنصريها أو «**الموضوعين**» المقارنين فيها ، تفاعلاً يجلو دافعاً أساسياً ، مكوّناً ، في اختيار **المشبه به** وأبعاده المكانية وتفاصيله . ويصعب إظهـار هذا التفاعل إذا لم تدرس الصورة من حيث هي خلق فردي ذاتي للخيال الشعري عند **ابن المعتز** بكونه الانساني المميز . **وابن المعتز** لم يعرف بتقاه وورعه وتدينه، بل عرف بامتلاء شعره ، وامتـلاء وجوده ، بشرب **الخمر** والمتعة بالأطعمة – وغير هذين من اللذات المرتبطة بها – لكنه ، رغم ذلـك كان **مجبراً** على الصيام **في رمضان** ، على الأغلب ، بسبب ضغط الواقع الاجتماعي وتقاليـده عليه ، وربما أيضاً ، بسبب ضغط **السلطات** ، اي **الدولة** ذاتها عليه . فالصوم يجسّد له حرمانه من لذة الشرب ، وشوق اليوم كله ، اليوم **الطويل** المنهك ، الى مأدبة تعمر بكل طيب شهي ، وتحفل بالخمرة الجيدة المعتقة ، الخمرة الـتي وصفها هو نفسه وصفاً رائعاً يكشف عن النشوة التي كانت تمـلأ وجوده اذ يجلس الى دنّ وكأس .

من هنا ، حين يصف **ابن المعتز** نهاية شهر الصوم فان من الشيّـق **الدال** ، والطبيعي تماماً ، أنه يستخدم العبارة « **دولة الصيام** » . ذلك أن **السلطـة – الدولة** ترتبط في عالمه – وعالم الآخرين ؟ – ارتباطاً وثيقاً **بالصيام والحرمان من اللذات**[13] . بعدها يركز الشاعر على شكل القمر : حين يبدو القمر ، فان اعتلاله – هـذا الاعتلال الذي قد يكون انعكاساً لاعتلال الشاعر نفسه – يبشّر بقدوم العيد . وتنبـع الضدّية بشكل عميق من الواقعين : **الاعتلال = بشرى** . الاعتلال ، فيزيائياً ، نذير ، لكنه ، هنا ، ينعكس في وجدان الشاعر وعداً بالخصب والخير . لا وعي الشاعر يحوّل المعطيات الفيزيائية للوجـود ، التي تحمـل خصائص واقعية لا تنفصل عنها في العالم الخارجي ، الى مكونات لعالمه النفسي ، لها أبعاد هي **نقيضة** أبعادها في الخارج . الشعر ، هكذا ، يصبح خلقـاً : تحويلا وإعادة صياغة للوجود بطراوة وهشاشة تفيضان من الذات

الخلاقة. والبُشرى بشرى بالعيد. لكن العيد، للشاعر، لا يجسّد ما يجسده لغيره، لرجل تقي ورع. العيد يُجسّد للشاعر حقيقة مطربة: هي أنه، الآن، حر حرية مطلقة في أن يأكل حين يشاء ويشرب حين يشتهي. وفي هذه اللحظة، يتشوق الشاعر للعيد تشوقاً له دوافع محددة تختلف عن دوافع الرجل الورع: لذة الطعام، ومتعة الخمرة. الخمرة؟ الطعام؟ في وعي الشاعر يتحول العيد إليهما. وفي لاوعيه، على الاقل، تتحول ذاته الى استجابة نهمة للدافعين. تصبح الذات، من حيث الطاقة، آكلاً شرهاً. هكذا يتوحد في خيال الشاعر، بفجاءة لكنا ببراقة حسية غريبة، شكل القمر بشكل فاغر شره ينفتح فمه للأكل والشرب. لكن الأكل والشرب لم يتحققا بعد واقعاً، وما يزالان ممكناً يأتي: ذلك أن البشرى وصلت، إلا أن العيد لم يحلّ. من هنا، فان الفم المنفتح فم فاغر، والوعد أمامه، وهو لمّا ينله. لذلك تتجمد الصورة في هذه المسافة: مسافة الوعد. بالطريقة ذاتها، يتوحد طعام القمر بشيء هو، في الوقت ذاته، طعام وشراب: عنقود العنب. حبات العنب يمكن أن تكون طعاماً، لكنها، أيضاً، منبع لأروع شراب: الخمرة.

الصورة، اذن، لا تتحدد بالخبر الذي يود الشاعر أن يقرره — في الواقع ان البيت الثاني لا يضيف شيئاً مهماً الى ما هو مقرر في البيت الاول — وإنما بالرغبات النفسية — التي قد تكون لا واعية — في ذات الشاعر، وبحنينه العميق وتشوقه. ويمثل هذا الجانب للصورة مستواها النفسي: أن نهمل هذا المستوى، ونركز، مع المعلقين التقليديين في التراث، على شرح المعنى الذي توصله الصورة، هو أن ننتحي بالصورة ذاتها من حيث هي فعل خيال خلاق، ونحولها الى فعل للوهم لا خلق فيه.

٣ —

في بيتي ابن المعتز، ثمة انسجام وتضافر رائعان بين وظيفتي الصورة المذكورتين. لكن ذلك لا يتحقق دائماً في الشعر. كثيراً ما تفعل الوظيفتان باتجاهين متضادين أو متغايرين، وتنتج صورة تخفق في أن تشعر بأنها فعل خيال خلاق. لاظهار هذه الطريقة في فعل الصورة، سنناقش هنا ثلاثة أمثلة، أولها من ابن المعتز نفسه [١٤]:

« وأرى الثريا في السماء كأنها قدم تبدّت من ثياب حداد »

سياق هذه الصورة قصيدة تصوّر الصباح يبرز والشاعر يدعو نديمه ليشاركه جلسة شرابه . والشعور المتخلل ، او المسيطر ، هو شعور بالنشوة ، والمرح ، والسرور . ينعكس هذا الشعور في وصف الشاعر للخمر ، وفي الدعوة ذاتها : **« واشرب على طيب الزمان »** . بتحليل الصورة ، كما حُللت صورة القمر ، يظهر بوضوح أن صورة الثريا ليست عنصراً حيوياً فاعلاً في بنيـة القصيدة او الموقف الشعري . فالـثريا لا تعكس رؤيا الشاعر الذاتية للطبيعة في اطار الشعور المسيطر الذي أصر **كولريدج** على كونه الشرط الأساسي لفاعلية الخيال الشعري الخلاق . (قارن مع سقم الهلال في الصورة السابقة) . التشبيـه **« الثريا : قدم** (انسانية) **في ثياب حداد »** يوحي بأن الشاعر يرى الثريا عبر شعور متخلل من الحزن والحداد . وذلك بحد ذاته ، أمر معقول ، اذا اعتـبر البيت وحدة قائمة بذاتها . لكن البيت جزء من سياق الموقف الشعري ، والسياق الكلي لا يوحي بما يوحي به البيت على المستوى النفسي [١٥] . الناقد مـبرر ، لذلك ، اذا قال : إن وظيفة التوصيل الدلالية للصورة ، وهو تصوير بروز الثريا البيضاء في الظلام الشامل وربط ذلك بتشكل آخر فيه عنصر أبيض (القدم) يبرز خـلال سواد شامل (ثياب الحداد) ، لا تحقق انسجاماً وتضافراً مع الترابطات النفسية والايحاءات المشيرة الى التباين بين عنصري الصـورة أي موضوعيها المتقابلين .

قد يُرفض مثل هذا التحليل ، ويتهم بالخطأ . قد يقترح ، مثلاً ، أن الشاعر يصوّر الثريا عن طريق جسد متشح بثياب الحداد ، لينقل حمّى أسىً عميـق لموت الليل وولادة الصباح . وهذا الاقتراح ممكن في إطار الصورة المعزولة ، لكنه لا يُتقبل في إطار السياق الكلي للموقف الشعري او التجربـة الشعرية باعتبارها وحدة متكاملة . ويؤكد هذا الأهمية الجذرية للسياق والتجربـة الشعرية الكلية في تحليل الصورة الشعرية وفهم أبعادها : الصورة دون سياق ، وجود مسطح وليس بنية متشابكة العلاقات . وقبول الاعتراض المذكور على التحليل المقدم هنا يتضمن قبول اعتبار الصورة وجوداً مسطحـاً لا ينبـع من الشعور المتخلل او المسيطر ، ومن التجربة الفنية الكلية ، وانما من التموضع الجزئي للعناصر التي تشكل الصورة ، وعزلة هذه العناصر عن التجربة الكلية .

ومنهج كهذا أثبت عقمه ولا جدواه خلال قرون من النشاط الادبي والفاعلية النقدية ، والعودة اليه ليس لها مبرر .

٣ ، ١ —

كيف ينشأ **اللاتناسق** بين مستويي الصورة ؟ السؤال مفتاح فهم البنية العميقة للصورة الشعرية وتشابك العلاقات الذاتية الفردية ، والجماعية — التراثية فيهـا . في صورة **ابن المعتز « وارى الثريا / البيت »** ، يمكن أن يقترح أن ولعه المشهور **بتقصي الشبه الحسي الفيزيائي** ، والعلاقات الخارجية بين أشياء العالم كما يشير **عبد القاهر الجرجاني** ، هو المسؤول عن حدوث اللاتناسق . الشاعر هنا يركز على **« الخطط اللوني »** ، على الخطوط البيانية للموضوعين ، ويحاول أن يربط بينهما بكشف التناظر بين خطوطها البيانية . هذه الظاهرة تبرز في عدد هائل من الصور في الشعر العربي عبر تاريخه ، بشكل يسمح بتقديم فرضية **مبدئية** تقرر أن الشاعر العربي ، عبر العصور ، كان لديه اهتمام جذري بالابعاد **الهندسية** للوجود ، والمعطيات الحسية لأشيائه ، ليس المادية فحسب ، بل **المجردة** ، اذ كان الشاعر يلجأ ، في حالة المجردات ، الى منحها أبعاداً حسية تبرزها بحدة وسطوع ، وتجعلها ، هكذا ، موضوعات للادراك الحسي المباشر . ويحفل الشعر الجاهلي والأموي بأمثلة على هذه الفاعلية الشعرية . كذلك يحفل الشعر العباسي الذي يميل بعض الدارسين الى اعتباره طفرة مفاجئة في تطور الشعر العربي — بالأمثلة على الظاهرة نفسها . لكن هذا موضوع متشابك ليس من غرض الدراسة تقصيه ، وإن كان في الاشارة المقدمة هنا خط للدراسة قد يبرهن تتبعه على قدرته على كشف أبعاد في الشعر العربي ذات أهمية جذرية .

٣ ، ٢ —

من أمثلة اللاإنسجام بين مستويي الصورة ، بيت مشهور **لامرىء القيس** يقارن فيه سرعة جواده بـ **« خذروف الوليد »**[16] ، وبيت آخر يصور فيه **ملاسة** جوانب الفرس عن طريق تشبيهها بـ **« مداك عروس او صلاية حنظل »**[17] . في هاتين الصورتين ، تعزل حيوية الفرس ، وقوتها ، وسحرها ، وروعة اندفاعها ، من مجال الخيال **بتضييق** الأبعاد المكانية للمشبه به وقطمها.

فردة فعل المتلقي ، نفسياً ، لاندفاع الفرس وحيويتها وحركتها المتفجرة ، ثم للحجر الجامد ، على مفارقة من الحدة بحيث أن الشعر يعجز عن خلق الانسجام والتناسق ، الضروريين ، بين مستويي الصورة لتتحول الى فعل خلق خيالي مكتمل .

في شعر النابغة الذبياني أمثلة على هذه الظاهرة كثيرة . يقول النابغة في وصف الاطلال ١٨ :

« كأن مجر الرامسات ذيولها عليها حصير نمقته الصوانع »

يبدو ، هنا ، أن الشاعر يود أن يقرر أن الاطلال عفت ومرت عليها الريح ماسحة الرمل ، محوّلة سطحه الى سطح ناعم دقيق النسق . هذا هو «مخطط الأبعاد الهندسية» للمنظر . ويحاول الشاعر ان يضيء المنظر ، لا بالكلمات الوصفية ، وإنما عن طريق الصورة الشعرية ، فيخلق صورة الحصير المنمق ، التي حبكت أجزاءه يد فنان ماهر ، فجعلته ناعم الملمس ، أنيق الصنع . على المستوى الدلالي ، تنجح الصورة في رسم الابعاد الهندسية للمشهد نجاحاً مدهشاً : النعومة تكاد تتجسد شيئاً مدركاً بصرياً ، ونكاد نرى يد الريح تمر على الرمال تمهدها ، تمسّد سطحها ، وتنعمها تسوية . وللصورة قيمة فنية كبيرة على هذا المستوى الحسي . لكن الصورة لا توجد في العمل الشعري وحدة قائمة بذاتها ، لها أبعادها الجمالية الذاتية إلا ان يكون ذلك بحث ذاته لغرض ينبع من الموقف الشعري المتكامل . الصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني ، وينبغي أن تحلل في إطاره .

على هذا المستوى ، يبدو في صورة النابغة لانسجام جذري لا يمكن تجاهله . ذلك أن فعل الاطلال ، في النفس ، حين معاينتها ، ووجود الشاعر في اطار الاطلال ، حيث وجوه الاحبة الضائعين ، وذكريات الطيب الذاهب ، تثير حالة شعورية ، نفسية ، وذهنية ، هي النقيض المباشر للحالة التي يثيرها الحضور أمام حصير أنيق صاغته يد فنان بنعومة وترف فني . الحالة الاولى حالة من الحزن ، من المأساوية ، إذ يتحقق الشاعر من أن الذين أحب غادروا لزمن طويل ، وان الديار التي حفلت بالحيوية تقبع الآن مدمرة خربة . والحالة الثانية حالة من الحضور الجمالي ؛ انها تجربة جمالية كلية تعبق باللذة الجمالية

والترف الذوقي. والحالتان ، هكذا ،نقيضتان،ويكشف تناقضهما عن عدم قدرة الصورة على الفاعلية الفنية والشعورية في سياق القصيدة المأساوي . ويمكن للتناقض أن يكتسب دلالة جديدة في حالة واحدة فقط : هي ان نؤمن بأن النابغة ، أمام الاطلال ، لم يجرب الحزن والاسى ، وإنما حاول أن **يخلق الحياة** ، فيها ، والحيوية ، في محاولة للتغلب على الفناء،اي ان نؤمن **بجدلية التجربة** الشعرية الجاهلية . وهذا التفسير معقول في إطار عام ، لكنه لم يثبت حتى الآن بشكل قاطع ، رغم المحاولات التي قام بها كاتب هذه الدراسة نفسه [١٩] لتحليل هذا البعد لتجربة الانسان الجاهلي مع الموت . في كلتا الحالتين يظل الحكم على الصورة مرتبطاً جذرياً بفهم الموقف الشعري كله والتجربة الانسانية المكتملة في القصيدة كلها . يظل السياق **الفاعل الاول** في التحليل الفني للصورة .

٣ ، ٣ –

ثمة مثل آخر ، ربما كان أكثر تشابكاً وتعقيداً من الأمثلة المقتبسة حتى الآن ، يرد في شعر شاعر متأخر هو الشريف الرضي في وصف جمال وجه فيه خال جميل [٢٠] :

(كأنه ، والخال في خده ساعة هجر في زمان الوصال)

في سياق القصيدة تتحدد الوظيفة التوصيلية (المعنوية) للصورة بالطريقة التالية : « ان لخد الموصوف الأبيض (والبياض قيمة جمالية في بيئة الشاعر) والخال الاسود الموجود في الخد ، هيئة تشبه هيئة زمن الوصال الممثل حسياً (وهو أبيض لارتباط السعادة والانشراح بالصفاء والبياض) ، اذا تخلله زمن قصير من الهجر (ساعة)،(والسواد يمثل الهجر لانه يرتبط بالشقاء والتعاسة)». المعنى المقرر هنا ، اذن ، هو أن الخد أبيض (وربما كان الوجه كبيراً) والخال فيه أسود (.وصغير ؟) . الشاعر في الواقع يبرز صورة وصفية ،**(فوتوغرافية) مرسومة بالكلمات** ، مركزاً على الأبعاد الهندسية والخصائص اللونية .

رغم دقة الصورة على الصعيد الحسي فانها لا تخدم وظيفة حيوية في سياق الموقف الشعري المتكامل . اذ يستحيل عزل الترابطات الشعورية التي تستثار

على المستوى النفسي، لكل من الموضوعين المركبين للصورة. الوجه الجميل يثير حقلاً من الانفعالات والمتعة الجمالية يمكن أن يرمز له، اختصاراً بالعلامة (+)، بينما يثير زمن الهجر انفعالات مغايرة خالية من المتعة الجمالية، يرمز لها اختصاراً بـ (—). على المستوى النفسي، اذن، يبدو أن **الشعور المسيطر** هو شعور سلبي تجاه الخال في وجه الموصوف (كره، نفور، حس بالتعاسة)، كالشعور تجاه زمن الهجر والشقاء الذي يحدث في سياق زمن الوصل والسعادة والمتعة. وهذا، على شذوذه، أمر لا يمكن إنكاره على الشاعر، او أي انسان آخر، فلكلّ ان يحب ما يشاء ويكره ما يشاء. لكن الحد الفاصل في تقبل الامر او إنكاره، هو سياق الموقف الشعري المتكامل؛ وهذا الموقف ينبىء أن الشاعر يجد الخال مصدر متعة جمالية، ويحبه. كيف، اذن، يحدث ما يحدث، فيخلق الشاعر صورة تفعل باتجاه معاكس للغرض الاساسي الذي ظن انه يستخدمها من اجله، **كيف ينشأ التناقض**؟

— ٤

أود أن أقترح هنا أن التناقض ينبع من خصلة يمكن أن يُقرر أنها كثيرة الشيوع في الشعر العربي في عصوره كلها، (يستثنى العصر الحديث، مبدئياً، إلى أن تتوفر دراسات مدققة تعين على إصدار حكم منهجي موضوعي). هذه الخصلة هي التالية، يركز الشاعر العربي، غالباً، على الابعاد، والمظهر الحسي الفيزيائي، والألوان، والحجوم، والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية.
ولا يولي الشاعر اهتماماً كبيراً للانفعالات والابعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر، سواء بشكل مباشر، او عن طريق التداعي والترابطات الشعورية.

في الصورة موضع الدراسة، تبرز هذه الصفة للفاعلية الشعرية بروزاً شبه مثالي: لقد ركز **الشريف الرضي** على الالوان (أبيض — أسود)، والابعاد (كبير — صغير — قصير) وخلق صورة تنقل معلومات محددة، وتحقق دورها الايصالي الدلالي بدرجة من الدقة تثير الاعجاب. لكن لهذه الصورة تأثيراً عكسياً على المستوى النفسي، كما أوضح التحليل السابق. وهي، بهذه الصفة، تنشر أبعاداً لا ترفد الابعاد الاخرى في بنية التجربة الفنية، وانما تضيم فيها، ان لم تفعل باتجاه مضاد، مباشرة. سوف اقترح، في مجال يأتي، ان الصورة

الرائعة الحيوية هي تلك التي يترافد في بنيتها المستويان المحددان هنا لفاعلية الصورة الشعرية ، ويتضافران ، ليخلقا أثراً موحداً يفعل في الذات بخلق تلك « الهزة » العميقة التي تنبع من الكشف والاضاءة الشعريين ، ومن التوصيل الشعري المنبثق فيهما .

٥ –

ليس من غرض هذه الدراسة ان تبالغ في تأكيد أهمية المستوى النفسي للصورة ؛ لكن ليس من غرضها ، في الوقت نفسه ، أن تقلل من هذه الأهمية . وليس من السهل ، فيما يبدو ، تجنب كلا الاتجاهين ، إذ يرى ناقدان معاصران أن : « النقاد المحدثين ، الذين جاؤوا بعد (نظريات) فرويد وعمله، يظهرون ميلاً واضحاً لاعتبار كل صورة شعرية كشفاً للاوعي [٢١] » . ويدعو الناقدان الى وضع توازن طيب ، لتجنب الاهتمام البلاغي الصرف بالصورة ، من جهة ، واستقاء « السيرة النفسية » من الصورة واصطياد « الرسالة » التي تكن فيها ، من جهة أخرى [٢٢] . أحاول في هذه الدراسة أن أطرح تناولاً جديداً للصورة ينبع من الايمان بأن النظرة اليها في اطار منهج نفسي لا يقود بالضرورة الى « السيرة النفسية واصطياد الرسالة الكامنة » ، كما يقترح الناقدان المذكوران . قد يكون صحيحاً ان أهم التطبيقات للمنهج النفسي في الغرب حتى الآن ، انحصرت في استقاء السيرة النفسية من الصورة ، لكن ليس من الحق أن هذا « الانحصار » خصيصة تنبع من طبيعة المنهج النفسي ذاته . سأظهر أن بالامكان تطوير تناول جديد للصورة ، في اطار المنهج النفسي ، يستند الى الاشارات المبدعة التي قدمها ناقد عربي ، هو عبد القاهر الجرجاني ، منذ حوالى عشرة قرون . ولهذا التناول الجديد ، كما يؤمل أن يتضح ، أهمية كبيرة في اكتشاف الصورة ذاتها ، وفي طرح مقاييس جديدة لتقييم الدور البنيوي لها في العمل الفني كله . ولعل في الاشارات السابقة التي وردت في تحليل الأمثلة المدروسة ، ما يدل على طبيعة هذا التناول وينبىء بمعطياته التي ستأتي .

٥ ، ١ –

ليس من النادر أن يجابه المرء برأي حول طبيعة الصورة الشعرية ، يجسده

بوضوح المقطع التالي للويس ماكنيس (Louis Macneice) .

« انه لخطأ أن ننظر الى صورة لشاعر على أنها زخرفة وحسب . صحيح أن ثمة صوراً تبدو كأنها ألصقت على القصيدة من الخارج ، زائدة على معناها ، لكن الصورة ، في الاغلب ، كما هي في شعر دانتي ، توجد (في القصيدة) لتوضيح المعنى او تثبته في نفس المتلقي بقوة . ثم انه ، في قصائد كثيرة ، تنسج الصورة والمعنى (او يلحمان) بشكل يستحيل معه فصلهما (وقد جعل الرمزيون هذا مبدأً من مبادئهم [٢٣]) » .

نترك قضية الزخرف جانباً الآن . من الشيق أن نناقش ، بدقة وتفصيل ، العبارة : « توضح المعنى أو تثبته في نفس المتلقي) ». يقرر ماكنيس هنا أن الصورة تستخدم لتحقيق وظيفة معنوية . أما الكيفية التي توضح بها الصورة المعنى فانه لا يقول شيئاً عنها . لكن من الشيق أنه يفرق بين نسقين من الصور: **نسق ذهني** (Cerebral) **او ميتافيزيقي** (Metaphysical) [٢٤] ، **ونسق آخر انفعالي (او عاطفي) أو حسي أو حدسي** .

في سياق الدراسة الحاضرة ، يصبح الامر الحيوي هو أن يناقش هذا الجانب الصورة الشعرية من وجهة نظر الشاعر الخالق ، وبتقبل الفرضية القائلة بأن الشاعر ينوي أن ينقل معنى سيئاً ، وأنه لذلك يقارن شيئاً بشئ آخر ، ينبغي أن يطرح السؤال : على أساس أي من الخصائص ، اللامتناهية تقريباً ، للموضوعين المقارنين يحاول الشاعر أن يوضح طبيعة الحب او يضيء أبعاده ، هل يقول : **الحب مثل وردة حمراء** [٢٥] » لانه يعي كون الحب ذا خصيصة حسية هي «**الحمرة**» التي تمتلكها الوردة أيضاً ؟ ولماذا لا يقول الشاعر « **الحب مثل قرص بندورة** ، **أو مثل جورب احمر** ؟ » من الواضح أن قرص البندورة لا يقل جودة عن الوردة من حيث قدرته على «**توضيح**» المعنى ونقل الصفة (**الحمرة**) الى المتلقي (طبعاً ينبغي أن يؤكد الشاعر أن قرص البندورة الذي يقصده قرص ناضج ١٠٠ ٪ وأنه ليس فجاً أخضر !) . مع ذلك ، فان هذا الكاتب لا يعرف شاعراً قال « **الحب قرص بندورة احمر** » ولا يحتمل أن يقول شاعر ذلك يوماً ، على الاقل في سياق كالسياق الذي يرد فيه التعبير

«الحب وردة حمـــراء»

٥، ٢ –

قد يكون سؤال كالسؤال المطروح هنا هو الذي دفــع **ادموند هوغيت** (Edmond Huguet) الى تحليل صور **فيكتور هيغو** و«**حس الشكل**» عنده [٢٦] . ودفع أيضاً **كريستين بروك - روز** (Christine Brook Rose) الى الملاحظة أن **جون دون** (Donne) ذو خيال فكري ، لان استعاراته « **عادة وظيفية** ، **اذ يقارن شيئاً الى شيء آخر او يسمي إياه على اساس ما يفعله (الشيء)** لا على أساس مظهره (م. صورة البوصلة المشهورة) [٢٧]،لكن هذا الجانب من جوانب الصورة لم يزل ، رغم هذه الدراسات ومثيلتها ، غامضــاً لم تستقص طبيعته ولم يحلل تحليلاً وافياً .

لقد طرحت دارسة فرنسية هي **ادفيك كونراد** (Hedwig Konrad) [٢٨] **فكرة** شيقة في تناول هــذا الجانب ، اذ قررت أن المقاييس المنطقية (أو المحكات المنطقية) غالباً لا تكفي : فالكرز واللحم كلاهمـــا احمر ، **يؤكل** ، **وغض** (**عصيري**) . لكن أحدهما لا يشبه بالآخر . واقترحت **كونراد** أن على الدارس أن يطور « محكـّات بنيوية » أيضاً ، وبهذا تعني العلاقة (أو حقل العلاقات) بين الخصائص التي يتكون منها أي جسم . في كلمة في الاستعمال العادي ، مثل «زهرة» يمكننا أن نعي كل خصائصها وصفاتها مثـــل (الأشواك ، الأوراق ، الخ) لكن هذا الوعي ليس حتمياً . أما في الاستعارة (زهور خديهــا) فينبغي علينا أن نقوم بعملية تجريد كامـــلة أ. ي. للعطر ، واللون ، والملمس أو التركيب [٢٩] .

واذ يُدرك أن هذه الدعوة الى نظرة جديدة الى الصورة الشعرية ، دعــوة حديثة ، ثم يظهر انها ما تزال تقصر عن طرح الاسئلة الجذرية في تحليل الصورة بالدقة التي يطرحها **عبد القاهر الجرجاني** ، وتحاول هذه الدراسة ان تتبناهــا وتنميها ، يدرك أيضاً أن **الجرجاني** ناقد فذ جاء بأسئلة منذ عشرة قرون لم تخطر للنقد الحديث الا في العقود القليلة الاخيرة . أما قصور دراســـة **كونراد** عن الوصول الى اكتناه البنية المتشابكة للصورة ، فيمكن ان يرى في الحقيقــة

التالية : **كونراد** تركّز تركيزاً مطلقاً على الخصائص **الموضوعية** أو الفيزيائية للأشياء الداخلة في الصورة، وتحاول تأكيد ضرورة عملية الاستقصاء، ثم التجريد، دون ان تنتقل الى تحليل **دلالة** الاختيار النهائي ، او الاسس التي تقوم عليها عملية التجريد. بكلمات أخرى ، تقف **كونراد** عند حدود في الدراسة تجاوزها **الجرجاني**، واصلاً الى معطيات نقدية مدهشة في قدرتها على الكشف والاضاءة. **فالجرجاني** ، والدراسة الحاضرة ، يركزان على **المرحلة التالية** لعملية التجريد، وعلى الدلالات النفسية والشعورية التي تنبع من عملية التجريد، بل إنها لتحدّدان هذه العملية أيضاً . ثم إن اهتمام دراسة **كونراد** ينحصر في الواقع بطرف واحد في عملية الفاعلية الشعرية هو المتلقي ، أما الدراسة الحاضرة ، **والجرجاني** فان اهتمامها يتجاوز ذلك الى التساؤل عن الفاعلية الشعرية بكونها المطلق ، باعتبارها أولاً ، عملية خلق في الذات ، ثم ثانياً ، عملية انحلال ، وايقاظ ، وكشف ، وإضاءة ، على المستوى الآخر المتجسد بالمتلقي .

-٦

يطرح **الجرجاني** الاسئلة المثارة ، في المعالجة السابقة للصورة ، في معرض تحليله للعلاقة بين **التمثيل والاستعارة** ، من حيث طبيعة وجه الشبه الذي يتقصاه كل منها [٣٠] ؛ ويعي أن ملاحظاته غير نسبية ؛ فانها ذات قيمة كبيرة ، وطاقات كامنة ، ينبغي أن تستكنه وتطوّر (هذا اذا نظر الى الكيف والنوعية مقياساً للحكم ، لا الى الكم والقدر [٣١]) . يؤمن **الجرجاني** ، كما يظهر عمله في **اسرار البلاغة** ، بأن عملية تجريد – متحدة الهوية بعملية التجريد التي تتحدث عنها **كونراد** – يجب أن تتوفر شرطاً أساسياً لفهم الصورة ، والتفاعل معها ، وتذوقها . ونقطة انطلاقه هي ان عملية التجريد في **الاستعارة** مثلاً ، يجب أن تقود الى صفة ، او حقل من الصفات ، يمكن أن يدرك وجودها في كلا الطرفين **المستعار له والمستعار منه** ، او يمكن أن يحس هذا الوجود على صعيد الفاعلية النفسية ، لكل منها ، في ذات المتلقي . لذلك لا يمكن أن يوحد في العملية الاستعارية موضوعان (**شيئان مثلاً**) يستحيل إدراك وجود شبه مشترك بينها ، او الاحساس بهذا الشبه . لكي تكون **الاستعارة** ممكنة ، ينبغي أن يكون ممكناً اكتشاف وجه للشبه بين الموضوعين ، إمّا عبر السياق الكلي للعمل

الفني أو عبر وسيلة أخرى ، كالتراث الفكري والثقافي ، او التراث الحضاري العام للغة والمجموعة البشرية التي تنتج الصورة فيها . ويمثل الجرجاني ، لما يقوله ببيت النابغة المشهور [٣٢] :

« فانك كالليل الذي هو مدركي وان خلت أن المنتأى عنك واسع »

مشيراً الى الصفة التي يقارن الملك بالليل على أساسها ليس سواد الليل أو ما يماثله ، وإنما هي شيء ينبع من خاصة مدركة لليل هي **قدرته على الوصول الى اي مكان** ، والحلول في أي موضع واستحالة وصول الانسان الى موضع لا يناله فيه الليل (تظهر هنا أهمية الحدود الجغرافية والطبيعية للبيئة ، فلو عرف الشاعر بوجود المنطقة القطبية مثلاً لتردد قبل أن يقول هذا البيت ، او لامتنع عن قوله إطلاقاً) . ويُصر الجرجاني على استحالة تحويل هذا الشكل للصورة الى الشكل الاستعاري ، او الى شكل **التشبيه البليغ** ، أي انه يرفض امكانية القـــول : **« ان فررت أظلني الليل »** أو **« فانك الليل الذي هو مدركي »** . يؤكد الجرجاني أن التعبير الأول ، لا بد أن يضحي بالفكرة الأساسية في البيت: وهي أن الشاعر يعجز عن الهرب من الملك ، لان الفكرة في التعبير الجديد هي « اذا هربت منك استحالت الحياة كلها علي ظلاماً ، او ضللت طريقي ، مثـل من يضرب في الليل » وهذا ما لم يقصد الشاعر اليه . وستختفي من الصورة كل الترابطات التي تثير الشعور بقوة الملك وسلطانه وهيبته وامتداد ملكه الى كل مكان ، وكونه — مثلاً — ذا عمال هنا وهناك يقبضون على من يهرب منه أنى كان ، ويردونه الى الملك . أما في التعبير الذي يتخـــذ شكل **التشبيه البليغ « فانك الليل ... »** فينبغي أن يقدر وجود **أداة تشبيه** كـ **« مثل »** أو **الكاف** لكي يدرك أن الشاعر لا يقصد أبداً الى تحقيق **المبالغة** (بمعناها الجرجاني) في تصوير الشبه (أو التوحد) بين الملك والليل . ويشكل تفســـير **الجرجاني** لوجهة نظره هنـــا المحور الرئيسي للدراسة الحاضرة ومحرقها . لذلك سنتقصى آراؤه بالتفصيل .

يرى **الجرجاني** أنه اذا كانت **المبالغة** غرض الصورة ، فينبغي أن تتوفر ، في ذهن المتلقي ، خصيصة للملك يمكن أن يقال انه على اساسها **«جعل الليل»**، تماماً كما أن **الشجاعة** خصيصة تتوفر في الرجل الذي **يُجعل أسداً** ، عن طريق

الصورة . ثم يذهب **الجرجاني** الى أن من الخطأ اعتبار **السواد** الخصيصة المطلوبة والقول ان الشاعر قصد الاشارة الى غضب الملك العظيم ، والى حالة الانسان الذي يقع عليه هذا الغضب ، فيرى كل شيء أسود ، كما يفعل الرجل الوحيد المعزول . الا أن رفض **الجرجاني** لهذا التفسير يتم في إطار شيق هو رفض تقدير وجود اداة التشبيه « **ك** » أو « **مثل** » . أما اذا توفرت هذه الأداة ، أو قدّر إضمارها ، فانه يقبل هذا التفسير . ويبرر **الجرجاني** رأيه على أساس ينبع من الموقف الشعري والسياق الثقافي الذي يستحيل فيه على شاعر أن يخاطب ملكاً بقوله « **أنت ليل** » أو « **أنت مُرّ** » ، دون أن يكون في تعبيره ما ينسب الى الملك الصفتين النقيضتين لليل أو المرارة ، كأن يقول ، مثلاً : « **أنت الصّاب والعسل** [٣٣] » .

وما يرد في مناقشة **الجرجاني** للصورة بعد هذه النقطة لا يعني هذه الدراسة ، لأنه يرتبط بطبيعة شعر المديح ؛ لكن في دراسته نقطة ذات **أهمية قصوى** ، هي الصياغة النهائية التي يقرر فيها **أن السواد** ليس وجه الشبه **الذي قصد اليه** الشاعر في الصورة موضع المناقشة ، حين يؤكد ان وجه الشبه هو وجه الشبه المنتوى في الحديث : « **ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل** » . فالصفة التي يُركز عليها **الحديث** هي قدرة الليل على الوصول الى كل مكان ، وليست هذه الصفة **سواد الليل** . وصورة **النابغة** ترتكز على الأساس ذاته : قدرة الليل على الوصول إلى كل مكان في الدنيا ، من هنا يرفض الجرجاني اعتبار المبالغة في الشبه أساس الصورة ، واعتبار الشبه نابعاً من سواد الليل ، ثم يعوض الرأي المثير التالي : في صورة النابغة ثمة وجه الشبه له دلالة معنوية معينة تستقي من تحليل السياق الشعري والسياق الثقافي كله . لكن هذه الصورة تتحرك في تأثيرها على صعيد آخر ينبع من **الترابطات النفسية** التي يثيرها الليل في النفس ، وبذلك تجلو الصورة لنا لا أبعاد شخصية الملك وانما أبعاد ذات الشاعر نفسه لحظة خلق الصورة . ومن الممتع هنا أن نقتبس دراسة **الجرجاني** المفصلة كاملة :

« فان قلت : أفترى ان تأبى هذا التقدير في البيت ايضاً حتى يقصر التشبيه على ما تفيده الجملة الجارية في صلة « الذي » ؟ – قلت : ان ذلك الوجه فيما اظنه فقد جاء في الخبر عن النبي صلى الله عليه وسلم « ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل » فكما تجرد المعنى ههنا للحكم الذي هو لليل من الوصول

الى كل مكان ولم يكن لاعتبار ما اعتبروه من شبه ظلمته وجه ، كذلك يجوز ان يتجرد في البيت له ويكون ما ادعوه من الاشارة بظلمة الليل ادراكه له ساخطاً ضرباً من التعمق والتطلب لما لعل الشاعر لم يقصده .واحسن ما يمكن ان ينتصر به لهذا التقدير ان يقال : ان النهار بمنزلة الليل في وصوله الى كل مكان فما من موضع من الأرض الا ويدركه كل واحد منهما ، فكما ان السائر في النهار لا يمكنه ان يصير الى مكان لا يكون به ليل كذلك السائر في الليل لا يجد موضعاً لا يلحقه فيه نهار ، فاختصاصه الليل دليل على انه قد روّى في نفسه فلما علم ان حالة ادراكه وقد هرب منه حالة سخط رأى التمثيل بالليل اولى ، ويمكن ان يزاد في نصرته بقوله (من الرمل) .

نعمة كالشمس لما طلعت ثبت الاشراق في كل بلد

وذاك انه قصد ههنا نفس ما قصده النابغة في تعميم الاقطارّ والوصـــول الى كل مكان الا ان النعمة لما كانت تسرُّ وتؤنس اخذ المثل لها من الشمس ، ولو انه ضرب المثل لوصول النعمة الى اقاصي البلاد ، وانتشارها في العباد ،بالليل ووصوله الى كل بلد، وبلوغه كل احد ، لكان قد اخطأ خطأ فاحشاً ، الا ان هـــذا وان كان يجيء مستويا في الموازنة ففرق بين ما يكره من الشبـــه وما يحب ، لان الصفة المحبوبة اذا اتصلت بالغرض من التشبيه نالت من العناية بها والمحافظة عليها قريباً مما يناله الغرض نفسه . واما ما ليس بمحبوب فيحسن ان يعرض عنها صفحاً ويدع الفكر فيها .

واما تركه ان يمثل بالنهار وان كان بمنزلة الليل فيما اراده فيمكن ان يجاب عنه بأن هذا الخطاب من النابغة كان بالنهـــار لا محالة ، وإذا كان يكلمه وهو في النهار يبعد ان يضرب المثل بادراك النهار له وكان الظاهر ان يمثل بادراك الليل الذي اقباله منتظر وطروءه على النهار متوقع . فكأنه قال وهو في صدر النهار او آخره « لو سرت عنك لم اجد مكانا يتيني الطلب منك . ولكان ادراكك لي وان بعدت واجباً كادراك هذا الليل المقبل في عقب نهاري هذا اياي ووصوله الى أي موضع بلغت من الارض ».

وههنا شيء آخر وهو أن تشبيه النعمة في البيت بالشمس وان كان من حيث الغرض الخاص وهو الدلالة على العموم فكان الشبه الآخر من كونها مؤنسة للقلوب وملبسة العالم البهجة والبهاء كما تفعل الشمس حاصلا على سبيل العرض وبضرب من التطفل ، فان تجريد التشبيه لهذا الوجه الذي هو الآن تابـــع وجعله اصلا ومقصوداً على الانفراد مألوف معروف كقولنا « نعمتك شمس طالعة » ، وليس كذلك الحكم في الليل لان تجريده لوصف الممدوح بالسخط مستكره ، حتى لو قلت « انت في حال السخـــط ليل وفي الرضى نهار » فكافحته هكذا تجعله ليلا لسخطه لم يحسن ، وانما الواجب ان تقول « النهار

ليل على من تغضب عليه والليل نهار على من ترضى عنه ، وزمان عدوك ليل كله وأوقات وليك نهار كلها ٣٤ » .

– ١ ، ٦

في هذا المقطع المسهب العميق الدلالات يطرح **الجرجاني** أسئلة مثيرة حول طبيعة الصورة الشعرية ، ودلالاتها النفسية ، وعلاقتها بذات الفنان ، وفعلها في ذات المتلقي ؛ لكنه ، في الوقت نفسه ، يطرح أسئلة مهمة حول **علاقة الصورة بسياقها المباشر وسياق التجربة الشعرية الكلية .**

وفي اكتناه أبعاد عمل **الجرجاني** ، ينبغي أن تؤكد اهمية التعبير التالي (الوارد في المقطع المقتبس) :

فاختصاصه الليل دليل على انه قد روّى في نفسه فلما علم ان حالة ادراكه ... حالة سخط » .

للعبارتين « **في نفسه** » و « **حالة ادراكه** » دلالات مهمة يجب أن تستقصى ، اذ يبدو أنهما تؤكدان بطريقة مباشرة ، الجذور النفسية للصورة الشعرية ، وأصولها النابعة من ذات الفنان الخالق ، العاكسة لابعاد الوجود النفسي **والعاطفي الذي يشكل جزءاً حيوياً من التجربة الشعرية المتكاملة . ثم ان العبارتين « اختصاصه الليل » و « روّى في نفسه » تطرحان بعداً جديداً للتجربة ، أمام العقل المكتنه ، هو بعد الوعي ، وعي الشاعر بالمكونات** المتشابكة لتجربته ، وبالصورة المثلى لاعطاء هذه الابعاد تعبيراً شعرياً . لكن دور الوعي هنا ليس دوراً آلياً ، ذهنياً ، جافاً ، **بل دور خلاق يكشف المستوى النفسي للموقف الشعري في الصورة عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات ، وتتبادل الفاعلية بفن يستقي** من طبيعة طرفي الصورة المضامين ، لا من حيث هما ظواهر فيزيائية معزولة ، وانما من حيث هما مدركات تنفعل بها الذات . الصورة ، بهذا التحديد ، تخلق لا لتنقل معنى فقط ، ولا لتقرر أن **(ب)** يشبه **(ح)** في سياق مجرد ، وإنما لتخلق جواً ينسرب فيه **تيار داخلي** مضيء ، جذوره في الاستجابة الانسانية للعالم . هكذا يصبح اختيار موضوع بالذات دون غيره (شيء مجسم ، حسي) ، في محاولة ابراز خصائص موضوع

آخر ، لا عملية ذهنية أو ترفاً جمالياً ، ولا إضاءة للموضوع (ب) فقط ، وانما فاعلية تتحرك من ذات الفنان باتجاه العالم تجلو أبعاده – كما تحسها الذات – وتربط بينها في سياق نفسي – ثقافي – حضاري محدد .

في صورة النابغة ، كما يقول **الجرجاني** ، تحقق الوظيفة المعنوية بالتعبير « **أنت كالنهار** » الى الدرجة ذاتها من الكمال التي يحققها التعبير « **أنت كالليل** » . كلا التعبيرين يقرر أن الملك له القدرة على الوصول الى كل مكان ، وان الشاعر يدرك استحالة الهرب منه . **والنهار** في هذا له خصائص الليل ذاتها . لكن الصورة « **أنت كالنهار** » تتحرك على مستوى واحد ، مستوى التقرير ، ولا تجلو الوجود العاطفي للشاعر ، وأبعاد أحاسيسه لا بازاء الملك ولا بازاء النهار . الصورة لا تعكس ما يثيره الموضوعان في عالم الشاعر الداخلي من أحاسيس وما يفرضانه من استجابات ، او ما يجسدانه في سياق القصيدة الكلي للشاعر – إنساناً متكاملاً له ردة فعله الحيوية للوجود . كذلك ، حين يربط الشاعر عن طريق الصورة بين **النعمة والشمس** ، فهو يفعل ذلك لا ليقرر ، ببساطة ، أن كلا الموضوعين له القدرة على الشمول ، ووصول كل مكان ، بل لأن ثمّة دافعاً داخلياً يجسّد مستوى الاستجابة للموضوعين بما يثيرانه في الذات من مشاعر وانفعالات . من هنا فالصورتان في البيتين مختلفتان اختلافاً جذرياً ، ولا يمكن تبادلها في السياقين ، مع أن كليهما ، على صعيد الوظيفة المعنوية ، ينقل المعنى (او الخبر) ذاته .

– ٢ ، ٦

أي شيء ، ينبغي أن يسأل ، يمنح الصورتين تمايزهما ويحيل تبادلها ؟ والاجابة ، ببساطة ، هي ان **الوظيفة النفسية** لكل منها ، **او فاعلية كل منهما على مستوى نفسي** ، مغايرة للأخرى . الفاعلية النفسية للأولى لن تنسجم مع الوظيفة المعنوية للثانية ،والعكس صحيح . **الفاعلية النفسية لكل من الصورتين تتناغم مع الوظيفة المعنوية لهذه الصورة وحدها** . ويمكن أن يقال ، في ضوء هذا التحليل ، ان فاعليتي الصورة المحددتين هنا متكاملتان لا يمكن فصلها، وضروريتان ضرورة حيوية للفاعلية الكلية للصورة في سياق التجربة الشعرية . ويمكن ، كذلك ، أن يقال ان الصورة تخلق وحدة كاملة تجلو التفاعل العميق

بين عناصر الموقف الشعري والتناغم التـــام بينهما .

٧ –

الى أي مدى يمكن ان يعمم القول بأن وظيفتي الصورة المناقشتين هنا ينبغي أن تفعلا بانسجام وتناغم لـكي تكتسب الصورة القدرة على الفعل المضيء الـكاشف وتكون عنصر حيوية وحياة في التجربة الفنية ؟ يعطي **الجرجاني** جواباً لهذا السؤال في اطار نفسي ، نسبي ، مقرراً أن الأمر يرتبط بطبيعة السياق المفرد الموضعي ، والصورة المعينة ، ويعمم حكمه ليتخـــذ صفة مبدأ جمالي ونقدي مطلق ، يقول **الجرجاني** :

« ... ففرق بين ما يكره من الشبه وما يحب لأن الصفـــة المحبوبة اذا اتصلت بالغرض من التشبيه نالت من العناية بها والمحافظة عليها قريبـــاً مما يناله الغرض نفسه ، واما ما ليس بمحبوب فيحسن ان يعرض عنها صفحاً ويدع الفكر فيها [٣٥] » .

من الواضح ان التأكيد هنا تأكيد على دور المتلقي ، فمشاركة المتلقي ، في فعل التحديد النهائي لبنية الصورة وحدودها ، أساسية ، ويطلب ان تكون حيوية وكاملة . والدعوة الى المشاركة هنا قد تكون فريدة ودون سابق في النقد العربي . فالمتلقي مدعو لا الى الاستجابة فقط ، بل الى الخلق » ان فاعليته لا تقل عن فاعلية الفنان ذاته من حيث اعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تحدد دورها في العمل الفني وعلاقتها به . لكن دور الفنان ايضاً يؤكّد : فالفنان الذي يعجز عن تحقيـــق التناغم بين وظيفتي الصورة يرتكب خطأ جذرياً . وتوحي دراســـة **الجرجاني** بأن الخطأ يمكن أن يصحح من قبـــل المتلقي ، عن طريق عزل الترابطات التي لا تنمي بنية الصورة في حركتها المتشعبـــة ضمن القصيدة .

٨ –

ودراسة **الجرجاني** تتضمن رأياً نقدياً آخر يجب أن يؤكّد : ان اختيار الفنان لموضوع (ح) ليقارن به موضوعاً معيناً (ب) سابقاً له في الوعي ، يجلو

شعوراً معيناً لدى الشاعر حول الموضوع (حـ) نفسه وليس حول (ب) فقط ، كما يجلو عالمه النفسي ، بالاضافة الى كشف إدراكه للتشابه (حسياً وعلى صعيد شعوري) بين (ب) و (حـ) . من هنا فان الصورة ليست تقريراً لمعلومات تتعلق بـ (ب) فقط وإنما هي الى مدى بعيد تعبير عن شعور معين تجاه (حـ) . ويأتي رأي **الجرجاني** سابقاً بقرون لرأي ناقد معاصر ، ما يزال تأثيره في النقد الحديث عظيماً ، هو آي . أي. **ريتشاردز** (I. A. Richards) . يحاول **ريتشاردز** أن يطور نظرة جديدة الى الصورة (**الاستعارة بشكل خاص**) ، ويرفض الآراء التي تقول إنها ليست اكثر من زخرف وعنصر جمال هامشي زائد ، وان المعنى المجرد الحقيقي (او الطرف الأول – **المستعار له**) هو « وحده ذو أهمية ، وان القارىء الصبور يمكن أن يدرك هذا المعنى المجرد دون اعتبار للصيغة المجازية نفسها وبغض النظر عنها [٣٦] ».

٩ –

ثمة نقطة اخيرة في دراسة الجرجاني تستحق أن يشار اليها ، وهي العلاقة بين الصورة والسياق . فبربطه للصورة بالحالة النفسية للشاعر وبوعيه لأبعاد تجربته التي تخلق القصيدة ، ربط الجرجاني بين الصورة والسياق الكلي لعمله . في بيت النابغة ، لا يمكن أن يشكل السياق الجزئي للصورة تفتك ، لان الصورة جزء من التجربة الانسانية المتكاملة كلها ، تجربة النابغة في علاقته المتشنجة بالنعمان ، منذ بدئها حتى لحظة التوتر فيها . وهذا السياق الكلي هو الذي فرض اختيار المشبه به على النابغة ، كما يرى الجرجاني . ومن الشيق أن الجرجاني ، في دراسته لاحتمال تفسير آخر للصوزة المناقشة ، يطرح مفهوماً للسياق جديداً : هو لحظة الخلق الفني ذاتها [٣٧] . ويتحول السياق هنا لا الى سياق تراكمي فقط وإنما الى سياق اللحظة الحاضرة . وفي هذا الرأي من الطرافة والجدة ما يضيف الى شخصية الجرجاني لوناً لا نظير له في النقد العربي .

٩ ، ١ –

تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرق الاساسي الذي ينبغي‌ان تنبـع منه الدراسة . وتبلغ هذه العلاقة حداً من الكثافة والتوتر

في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة الى عملية من الفيض والاضاءة والكشف لا حدود لها . هنا تستحيل الصورة الى انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس — ثم إعادة تركيب له ، نبعاً غريباً لعلاقات جديدة ، طرية ، غضة ، لم نألفها في تطلعنا اليومي الى الأشياء . الصورة ، هكذا ، تحيل ، بفعل الكشف والادهاش ، ليس موضوعي الصورة فقط ، وانما المتلقي ذاته ، الى مراكز حساسية لم تعرف . ويفاجأ المتلقي بأنه ، وهو في تماس مع الصورة مليء بالحيوية ، بحاجة الى إعادة قراءة العمل الفني كله ، وتركه ينحل من جديد في الذات .

هذه الفاعلية الغريبة للصورة تتبلور حين يتناول الخيال الخلاق الأشياء بما هي رموز مباشرة ، مدركة ، تستثير حقلاً من الانفعالات والاستجابات والدلالات ، في وضع ثقافي معين ، له طبيعة محددة تقريباً ثم يهز الأشياء ، يقتلعها ، ينفض عنها حقلها الخاص المدرك ، ويعمدها في ضوء جديد لا تعرفه العين ، ثم يقذفها في جسد القصيدة . لكن هذا وحده ليس كافياً لخلق طري قادر على الفعل . الجدة لذاتها ، ليست ، بالضرورة ، فعل خلق . وانما تكونه حين تكوّن الأشياء ، بضوئها الجديد ، شبكة من التناغم وفيضاً ينفتح على القصيدة كلها ، فيدرك المتلقي ، بفجاءة مسعدة ، أن الأشياء في القصيدة ، تتخذ لا شكلاً جديداً ، وانما الشكل الوحيد المقنع الذي يمكن أن تتخذه اذا أرادت أن تتحرك وتنمو وتفيض في جسد العمل الفني .

٩ ، ٣ — .

تجسد هذه الكثافة في الخلق الشعري صورتان تنبعان من نقطة واحدة : تفجير الرموز والترابطات التي يثيرها الاخضرار في بيئة جغرافية ، ووضع ثقافي معين ، للمطرفيه وللاخضرار التصاق مباشر وعميق بجذور الحياة ، بل بوجود الحياة . في الشعر الجاهلي يتحول الاخضرار حياة : تتحول العين التي ترود الاخضرار ، فتجده ، عضواً يتحسّس أروع أبعاد الحياة ويكتشف الاستمرار والنباعة . ولعل هذا لم يتغير كثيراً في الحياة العربية المعاصرة . فالمطر (نذكر السيّاب ؟) والاخضرار ، ما زالا فعلين للحياة يتجاوزان كونهما رمزاً لها .

في سياق إنساني كهذا ، تأتي الصورتان ، اللتان ترد دراستها ، استمراراً لحنين عميق متأصل في **اللاوعي الجماعي العام** . وتستغلان هذا الحنين ، منطلقتين منه لتعيدا خلق معطيات الوجود وصياغتها في أشكال غضة تصبح ، في القصيدتين اللتين ترد فيها الصورتان ،معطيات لا يمكن أن يكون لها إلا شكلها الجديد . الصورة الأولى **لأدونيس** ، والصورة الثانية **لخليل حاوي** . في صورة **أدونيس** ، ثمة المعطى « **أب** » والمعطى « **سحابة** » . والاب ، مهما اختلف مفهومه في الذهن البشري من فرد لفرد ، يظل تجسيداً لأشياء ، قد لا يكون من الخطأ وصفها بأنها «**نمطية**» . ولا شك أن **الاخضرار ليس واحداً** من هذه الاشياء . لكن صورة **ادونيس** الرائعة تعيد خلق الأب في سياق جديد، يتحول فيه الى **أب أخضر** :

«**لأب مات أخضراً كالسحابه**
وعلى وجهه شراع ... [٣٨]»

هنا يموت الأب : الوعد ، والأمل ، وطاقة الخصب . ويتحول موت الأب الى **موت الاخضرار** ، موت الوعد والامل ، لكنه بالدرجة الاولى ، موت احتمال الخصب . الاخضرار هنا لا يثير الترابطات المألوفة فقط : الخصب ، وانما يثير ترابطات جديدة : الامكان ، فالاخضرار يناعة وشباب . واليناعة ليست تجسيداً لوجود فقط ، وانما وعد بوجود آخر . والى هنا يظل خلق الاب « أخضراً » شيئاً مدهشاً ، لكنه ينبع من حقل للاستجابة النفسية أليف . لكن الصورة تتابع خلق الاشياء بأشكالها الجديدة . السحابة تتحول من شيء فيزيائي ، أبيض أو رمادي ، الى عنصر يتحد بالاب فيتحول مثله **أخضر** . لكن لماذا الاخضرار ؟ من جديد تستثير الصورة حقلا للترابطات رائعاً ، وان يكن أليفاً : السحابة تحمل المطر ، والمطر حين يأتي ، نبع للخصب ، والخصب يتجسد اخضراراً . **فالسحابة** ، **اذن** ، **خضراء** . لكن كثافة الصورة لا تتجلى هنا فقط ، وانما تبرز بوضوح أكبر على مستوى الفاعلية النفسية : السحابة ، هنا ، ليست مطراً ، بل احتمال للمطر : إنها امكانية للخصب . واذ تغرق الذات في تطلعاتها ، في الأمل والوعد والتوقع ، تتوحّد **السحابة** – الوعد بالامل والامكانية – **بالأب** : اليناعة الواعدة بالامل والامكانية . الصورة، هكذا ، ليست **تشبيهاً** للاب بالسحابة ، وليست **استعارة** للخضرة ، وليست **رمزاً**

بسيطاً مباشراً . الصورة ، ليست ، كذلك ، **تقريراً** عن الاب . لكنها اضاءة لوجودين : الاب والسحابة ، واعادة خلق لهما ، كليهما ، في أشكال جديدة لا نألفها . (تتأكد فكرة الاب — الامكانية والوعد ، في الصورة التالية « **وعلى وجهه شراع** » : الشراع في الوجه امكانية إبحار الى عوالم جديدة ، وطاقة حنين الى مسافات لم تعرف بعد) .

٣ ، ٩ —

في صورة **ادونيس** يكتسب الاب والسحابة أبعاداً جديدة عبر الاخضرار ؛ أما الاخضرار ذاته فانه يبرز بكل ما هو عليه في الضمير الجماعي : تجسيد مباشر للخصب والنياعة والوعد . لكن الخيال الخلاق لا يتعامل مع الاشياء دائماً بهذه الطريقة : بل انه كثيراً ما يفجأ بأن يحيل المعطيات الاساسية ، او الرموز ذاتها ، الى أشياء لها أبعاد جديدة . هنا تكتسب الصورة كثافة فريدة، وتصبح ، بالمدلول الحرفي للكلمة ، **نقطة اضاءة** في جسد القصيدة كلها ، **ونقطة يسقط عليها الضوء** في الوقت نفسه . وصورة **خليل حاوي** لها هذه الخصيصة، حين يستحيل الاخضرار ذاته في « بيادر الجوع [٣٩] » ، من رمز خصب وتجسيد للحياة والوعد والامل ، الى تجسيد لاعادة خلق الشر وتعميقه وتطويره الى شر أكبر . لعازر [٤٠] ، في السياق الكلي للقصيدة ، ليس حياة جديدة ، وانما ولادة للموت وقوة له ونمو : وهو تهديد وفيض من رعب . وهكذا يتحول كل نمو جديد في لعازر الى عنف أعمق ، واغتيال أقسى للحياة . كل بروز جديد ، كل ازدياد في جسد الميت — العائد ، يصير فعل شر وتجسيداً جديداً للمخيف الآتي . في وعي امرأته ، اذن ، تنقلب الرموز المألوفة ، ودلالات الاشياء التي نعرف ، الى رموز لا تؤلف ودلالات لا نعرفها . في الضمير الجماعي ، يتحد ظهور النبات ، والاخضرار ، بصورة **النمو** ،وكل نمو هو فيض جديد للخصب . وفي وعي امرأة **لعازر** ؛ يظل خيط واحد يربط الاشياء في عالمها بالاشياء في عالم الآخرين : **الاخضرار عندها تجسيد للنمو — للطول** . لكن كل ما يتلو ذلك يختلف في وعيها عن وعي الآخرين : النمو ذاته ليس فعل خير وبركة ، بل فعل شر واهتراء : النقيض يولد من النقيض . واذ ترى أعضاء لعازر **تنمو** ، يصعقها الحس بالرعب . كل طول جديد امتداد ليد الاخطبوط التي تخنق الحياة . هكذا يتوحد الطول — الازدياد بالاخضرار : لكن كلا الفعلين ، كلا العنصرين ،

يتوحّد لا بما هو رمز له في العالم الخارجي ، وانما برموز جديدة : **فحولة** الرعب والشر المتنامية المتطاولة . فجأة تأتي الصورة المجسدة لهذا اللاوعي المصعوق الذي تنقلب فيه أشياء العالم :

« ... تخضر فيه لحية ، فخذ ، وامعاء تطول [٤١]»

الاخضرار ، هنا ، **ليس رمز خصب** وتجسيداً لعطاء وخير . انه ينتقل غير مدلوله الوحيد في وعي المرأة – **الاستطالة** – الى تجسيد لشيء جديد . هكذا تتجرد الاشياء من مداليلها ، وتخسر حقل الاستجابات لها في الضمير الجماعي . ويفقد الاخضرار كل ماله من دلالات ، ليكتسب دلالة وحيدة صاعقة : **الطول والنمو** – وكلا الطول والنمو فيض للرعب ودفق للشر .

– ١٠

الصورة الشعرية ، **اذن** ، في فاعليتها على المستوى النفسي ، **لا تستغل الترابطات والاستجابات الايجابية فقط ، وانما تركز ، أيضاً ، على الاستجابات السلبية . وقد يكون الطابع العام للصورة هو انها تفصل بين هذين النمطين** من الاستجابات : بمعنى ان الصورة الواحدة تركز على واحد من النمطين حسب . لكن ثمة صوراً توحد بين النمطين وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن أن يسمى بـ « فاعلية التضاد » . ولفاعلية التضاد في الشعر أبعاد مثيرة تستحق أن تستكنه في ضوء المنهج الذي رسمته هذه الدراسة . وسيركز في قسم يأتي من البحث على هذه الفاعلية التي تتحول الصور عبرها الى عالم فريد من الكثافة والغموض ومن الضوء والكشف في آن واحد .

– ١١

في « **أغاني الفجر** [٤٢] » ، تصبح الصورة الشعرية عند **لوركا** (Lorca) فعل إضاءة وإغراق وكشف . والصورة تنتشر في عالم الفجر ،موحدة الدم بالارض ، السماء بخضرة الزيتون ، والعيون بانسراب النهر . تتحول الصورة الى نسيج يتخلل بنية عالم الفجر : وتتحدد رؤيا الفجر باتحاد الاشياء والبشر في

تجربتهم ، من خلال هذا النسيج الضوئي العجيب الشفافية والقوة والوضوح والسرية .

وصور **لوركا** كما يقول **رولف همفريز** (Rolfe Humphries) في مقدمته لترجمته الانكليزية للأغاني ، « **مشهورة** [٤٣] » وكأنما يقصد بهذه الصفة أن غرابة هذه الصور مشهورة ، لانه يتابع قائلا «**لكننا عندما نفهم نظرية لوركا الشعرية ، فان صوره لا تعود صعوبة حقة** » . ثم يفسر **همفريز** طبيعة صور **لوركا** قائلا : « **معظم (هذه الصور) يعتمد على معطى واقعي من معطيات الادراك الحسي ، وتحيرنا (الصور) لسبب واحد هو انها غير متوقعة** [٤٤] ».ولا شك ان هذه الكلمات ، بشموليتها ، وصف سليم لطبيعة الصورة الشعرية عند **لوركا** . لكن معرفتنا أن الصور ترتكز الى معطى واقعي من معطيات الادراك الحسي لا تغني فهمنا للسياق الشعري الذي تتحرك فيه الصور ،ولا تضيف الى قدرتنا على تحسّس أبعاد فاعلية الصورة في هذا السياق . قد تساعد هذه المعرفة في البحث عن « **وجه الشبه** » في الصورة ، قد تدلنا على **المعطى الحسي** الذي يرتبط موضوعا الصورة — طرفاها — من خلاله ، لكن ذلك ، بحد ذاته ، وصف يصدق على استخدام عدد هائل من الشعراء للصورة ، ولا يتكشّل كشفاً حقيقياً لتعامل لوركا مع الصورة جزءاً حيوياً في بنية القصيدة .

يبدو لي أن الاقتراب من فهم متعاطف لطبيعة الصورة عند **لوركا** يصعب أن يتحقق إلا بتطبيق منهج التحليل المتبنّى في هذا البحث : أي بدراسة **تفاعل** المستويين المعنوي والنفسي للصورة ، ودور هذا التفاعل في انفتاح الصورة على بنية القصيدة : تغذيتها والاستقاء منها.ويمكن أن يُرى ذلك بتحليل أغنية من « **اغاني الفجر** » تبلغ « **غرابة** » الصورة فيها درجة عالية ، هي « Fracas » [٤٥] **(مشاجرة)** . في هذه الترجمة للأغنية قد يضيع بُعد من الفن لا يعوض ، لكن الصور ما تزال لها أبعادها الحقيقية التي تمتلكها في الأصل الاسباني [٤٦] :

مشاجرة ، (عراك)

« في وسط الخانق الصخري
خناجر البسيط
جميلة (من) بدم المتنافسين
تلتمع وترهج مثل الأسماك (السمك) .
ضوء قاس كورقـــة (من ورق) اللعب
يقطع عبر الخضرة الهشة (المرة)
خيـــول ثائرة ،
وخطوط اطارية لراكبين (لفرسان) .
وفي كأس شجرة زيتون
ثمة امرأتان هرمتان تبكيان .
ثور العراك
يندفع ممتلياً الجدران .
وملائكة سوداء
تسحب المناديل وماء الثلـــج الذائب .
ملائكة بأجنحة ضخمة
من خناجر البسيط .
خوان انطونيو من مونتيا
يدور ، ميتاً ، المنحدر ،
جسده ممتلىء بالزنابـــق ،
ورمانة في جبينه (صدغيه) .
الآن يركب صليباً من نار
طريق الموت الرحب .

القاضي والحراس المدنيـــون
يأتون عبر كرم الزيتون .

الدم الزلق يمنح لسانا
أغنية أفعى صامتـــة .

« أيها السادة الحراس المدنيون
حدث هنـــا جزء من الدائم الأزلي .
أربعـــة من الرومان أموات ،
وخمسة من القرطاجيين »

جن عصر أشجار التـــين
والشائمـــات الساخنة
يسقط غائباً في بحران
على الافخاذ المجرحة للراكبين .
وملائكة سوداء
تطير مع الريح الغربية ،
ملائكة بضفائر طويلة مجدلة
وقلوب من الزيت » .

لا شك أن الصورة الأولى في الأغنية تفاجىء بجدتها وطراوتهـــا وغرابتهـــا :

خناجر البسيط
جميلة (من) بدم المتنافسين (الخصوم)
تلتمع وترهج مثل الأسماك (السمك) ».

أن نتلقى هذه الصورة على أنها ، بلغة ماكنيس ، **«توضيح لمعنى[٤٧]»** ، هو أن نجردها عن بنية الموقف الشعري كله . وفي الصورة درجتان من الصعوبة، الأولى هي أن نكتشف كيف تحقق وظيفتها المعنوية . تربط الصورة من خلال البريق والرهجة والالتماع ، بين الخناجر ، (والخناجر ذاتها محددة : إنهـــا من **البسيط**) وبين الأسمـــاك : « الخناجر المتلمعة البراقة بدم الخصوم تشارك خاصة البريق واللمعان » . يبدو ان هذا هو المستوى الدلالي للصورة . لكـــن

الوقوف عند هـــذا التفسير يجعل الصورة عملاً ذهنياً مجرداً ، يكشف ولوع الشاعر ، العقلي الصرف ، بتقصي وجوه الشبه بين أشياء تبدو بعيدة واحدتها عن الأخرى بعداً عظيماً . ومع ان هذا المذهب في الصورة مذهب شائــع وموضع للاعجاب في ثقافات كثيرة ، فان ذلك لا يبرر الصورة والعمل الذهني الخالص . لكن المتلقي — على الاقل كاتب هذه الدراسة — يعترف بان الصورة غمرته بعفوية وانسراب رائعين ، وأضاءت شبكة من التوقعات التي تحولت ، فيما بعد ، واقعاً ، ولم يبرز فيها أي عنصر من الذهنية ، والوهم المجرد . الصـــورة هنا تنتشر ، تفيض ، ترهج بضوء عجيب ينفتح شبكة من التوقعات . وينبغي هنا أن يسأل : هل تكتسب الصورة هذه الاضاءة المذهلة لأنها تقرر أن الخناجر تلتمع ، وان الشيئين لذلك **متشابهان** ؟ الـكاتب هنا لا يستطيـع أن يؤمن بأن هذا هو السبب في غنى هذه الصورة ، وتعقيـدها ، وتشابك أبعاد فاعليتها ؛ ويقترح أن **المستوى الدلالي وحده** قاصر عن توضيـح قدرتها على الاضاءة ،وان تحليلها على مستوى نفسي ضرورة مطلقة .

تكتسب الصورة قدرتها على الكشف والارهاص والهجس ، في رأي هـــذا الـكاتب ، من تشابك الترابطات البصرية والنفسية التي يثيرها طرفاهـــا : **الخناجر** ، أولاً ، ثم **الاسماك** . الخناجر ، وهي تبرق بدم الخصوم ، تجســد الموت واغتيال الحيـــاة الانسانية ، لكن الخناجر ليست مفهوماً مجرداً هنا : انها خناجر البسيطة ؛ تلتمع في عراك دائر وسط الخانق الصخري . وتبرق . ثمـــة حدس بالموت ؛ ويتنامى الحدس الى يقين ، اذ يتنقل الشاعر في مد الرؤية صوب **الاسماك تلتمع وترهج** . فالأسماك لا تلتمع وترهج وهي **طليقة** تبحر ، ذلك ان الماء عندها ، يحجب بريقها ورهجتها عن العين : الأسماك ترهج وتلتمع وهي **خارج الماء** : في شبكة ،في حوض قارب صيد ، في يدي صياد.في النفس، اذن ، تتوحد الخناجر — الموت ، بالاسماك — الموت ، ويصبح البريـــق ذاته ، واللمعان ، لا رمز حياة ، بل دلالة موت واغتيال .

والاغنية ، حتى الآن ، لم تتحدث عن الموت ؛ لكن الصورة تنتشر طارحة شبكة الموت بحدة وإضـاءة والتماع غريب : شبكة الموت تنفتح على عـــالم **الاغنية** ، بل انها تشكّل سياق **الاغنية** . ثمة حدس شبه يقيني ، لكنه ليس يقيناً مطلقاً ؛ ثمة تراوح بين الضوء والموت : لكن الضوء هو رمز للموت ،عنصر

التضاد هنا ليس مطلقاً ، لكنه موجود . فجأة ، أيضاً ، تنبثق الصورة التالية، إنها صورة الضوء ، والضوء بما هو رمز للموت لا للحيـــاة ، يصبح لا عنصر احتفـــال في عالم الاغنية بل عنصر رثاء ونذيراً . لذلك تأتي هذه الصورة المدهشة للضوء :

« الضوء قاس مثل ورقة (من ورق) اللعب »

هل يقصد الشاعر ، كما يظن المترجم [٤٨] أن يخبرنا أن الضوء صلب لمـــاع أبيض ؟ أم علينا ان نسأل : ما دلالة كون الضوء مثل ورق اللعب ؟من جديد، إذا اقتصر التحليل على الاشارة الى **وجه الشبه الحسي** ، كما يفعـل **همفريز** في دراسته ، تتحول الصورة الى جري جديد وراء الذهنية والتخييل ، لا الخلق الشعري النابـع من فعل خيال مكتنه . لكننا على المستوى النفسي ، لا يمكن فصل ورق اللعب عن التوقع ، والحظ ، واحتمال الخسارة . والتوقع هنـــا ينتشر مكثـفاً حس التوقع المتحرك في جو الدم والخناجر ، واصلا به ذروة من التوتر : ثمة شيء يأتي قد يكون حياة ، لكنه تقريباً بشكل مؤكد ، سيكون موتاً ، ثم نرى الضوء .

« يقطع عبر الخضرة الهشة » (المرة) .

والهشاشة ، من جديد ، انتشار وتكثيف للتوقع ، لاحتمال الموت ، لان الهشاشة بطبيعتها تعرض للفناء . ثم تأتي الجياد والخوف ، الاشياء تصل حداً من التوتر والكثافة عجيباً ، وبريق خناجر **البسيط** لم يزل ينبثق عبر الحس ، ينبثق عبر صور الجياد والراكبين . وتنفجر الصورة فجأة : عبر أشجـــار الزيتون . الضوء — الموت — البريق يتخلل أشجار الزيتون ويتخلـل الحس ؛ وفجأة : ثمة امرأتان هرمتان تنتحبان .

التوقع ، والتوتر ، والنذير تصل ذروتها هنـــا : تتحول النبوءة الى واقع ؛ وضوء الصورة الشعرية يتخلل هذه البنية كلها . الاسماك المصطـادة في الشبكة — تموت : ترهج رهجة الموت : الخناجر تلتمع بالدم ، والضوء يحمل النذير مثـل ورق اللعب . وتعود صورة الخناجر في المقطع الثاني ، متحدة أيضاً بالضوء — الموت : أجنحة الملائكة — خناجر **البسيط** ، رفرفة البريق والموت : وفجأة ،

أيضاً ، المشهد القاطــع النهائي :

« **خوان انتونيو من مونتيّا**
يدور ، ميتاً ، المنحدر .
جسده ممتلىء بالزنابق
رمانة في دماغه
يركب صليباً من نار
طريق الموت الرحب ».

الموت هناك اذن ؛ لقد كان هناك عبر زمن **الاغنية** كلها ، والموت لم يكشف لنا : لكن كل شيء كان يرهص به . لكن الموت هنا ليس موتاً طاغياً ، ليس فناء أسود ، لان **خوان انتونيو** « جسده ممتلىء بالزنابق » الزنابق — الحــلم ، والوعد ، والبناعة . ألذلك ظل الضوء خلال الاغنية متحداً بالموت ؟ ألذلــك تخلل الضوء — البناعة الصور السابقة كلها ، وكان رمزاً للفناء ، لكنه ، أيضاً ، بريق ولمعان ؟ ألان موت خوان **انتونيو** موت ينبض بالبناعة ، ظــل الموت ضوءاً في الأغنية كلها ؟ هذه اسئلة لا يجاب عليهــا إلا في إطار المستوى النفسي لفاعلية الصورة الشعرية .

في المقطع الأخير ، يتأكد عنصر الاصطياد في الموت : القاضي يعلن ان ما حدث جزء من الدائم الحدوث :

« أربعة من الرومان أموات ،
وخمسة من القرطاجيين ».

الاقتناص الذي شعت به خناجر البسيط بارقة بدم الخصوم ، كما شعت به الأسماك في شبكة صياد . لكن **الاغنية** لا تهدأ ، النهاية ليست مطلقة ؛ ثمة عالم آخر يثيره اغتيال الحياة ، يثيره الموت : ثمة هزة في عالم الأشياء ، في الزمن . وملائكة السواد تطير مع الريح الغربية ، بقلوب من الزيت وضفائر طويــلة . الزيت ؟ هنا تبلغ الكثافة مدى رائعاً . لماذا الزيت ؟ ألان شجر الزيتون كان لحمة الموقف الشعري ؟ ألأن الزيتون — الخصب والزيت — يتحد بالنقيض فيصبح عالماً للموت والفناء ؟ قد يكون ذلك .

« أغاني الفجر » يمكن أن تحلل في ضوء هذا المنهج لتؤكد حقيقة مهمة: الصورة الشعرية الرائعة هي الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الاثارة لما بين أشياء العالم والذات الانسانية من فعل، واستجابة، وتنافر، وتعاطف.

١١، ١ –

قد تضاء أبعاد هذا البحث الى درجة اكبر اذا تبع هذا التحليل لصور لوركا تحليل موجز لصورة من شاعر آخر: وليم شكسبير. ولا يقصد باختيار هذه الصورة الإيحاء بأن شكسبير أقل قدرة، دائماً، على تحقيق التناغم بين مستويي الصورة المدروسين. وإنما يقصد تأكيد حقيقة بسيطة: هي أن تحقيق هذا التناغم ليس عملاً آلياً يتاح للشاعر المبدع في كل سياق، بل هو تعبير أكثر كالاً عن تحول التجربة الشعرية، أحياناً، في الخيال الشعري الخلاق، الى عالم متشابك الأبعاد، معقد العلاقات، لكن بنيته الاساسية تعيش في الذات المبدعة وحدة تفيض بالحيوية والضوء، وتجلو جوهرها في أشكال يجري فيها، مهما تنوعت وتباعدت في الظاهر، الموقف الأصيل المتميز ذاته.

يُشبّه شكسبير، في الصورة التالية، الجنود الهاربين في المعركة بالسهام المنطلقة نحو أهدافها:

«That arrows fled not swifter toward their aim
Than did our soldiers, aiming at their safety,
Fly from the field... » ٤٩

وليس من شك في أن الصورة، على مستوى الدلالة المعنوية، تحقق غرضها بدقة كبيرة. فالسرعة – وان كنا نميل الى رؤيتها مطلقة في الصواريخ مثلاً – تتجسد على درجة من الكمال، عظيمة، في انطلاق السهام من أقواسها تئز في الهواء.

لكن الكاتب هنا يود أن يعترف بأنه يجد صعوبة كبيرة في الاكتفاء بتمثل حركة السهام وسرعتها، ثم تمثل سرعة الجنود في هربهم. الصورة تفيض، على المستوى النفسي، بترابطات يستحيل فصلها عن الموضوعين المقارنين. اذ نرقب

معركة ، نرقب الموت والهزيمة والذعر ، ثم نرى الجنـــود ينطلقون في فوضى وذعر وتشتت ، تغمرنا إحساسات تختلف ، جذرياً ، عن تلك التي تغمرنا ونحن نراقب أصحاب الاقواس يعدونها ، بانتظام وترتيب ودقة ، ثم يطلقونهـا نحو هدف يريدونه فتئز متجهة اليه في خط مستقيم لا تحيد عنه ، محققـة فوزاً ، واصابة للهدف ، وفرحاً . باختصار ، يمكن أن يسمى حقل الاستجابات النفسية لصورة الجنود في هربهم «حقلاً سالباً» (—) (الا اذا كنا من افراد الجـانب الهازم °°) . اما حقل الاستجابات للأقواس فهو «حقل موجب» (+).هكذا، يمكن أن يقال إن كلا من طرفي الصورة على المستوى النفسي ، يثير ترابطات معينة تجعل من الصعب تحقيق التناغم (الذي يبدو خصيصة أساسية في الصورة المعبّرة الرائعة) بين الوظيفة المعنوية والوظيفة النفسية للصورة . من وجهـة النظر المتبناة هنا ،يبدو شكسبير شاعراً يتقصى الابعاد الفيزيائية لطرفي الصورة، تماماً كـكثير من الشعراء العرب القدماء ، دون ان يفطن الى طبيعة الاستجابات التي يثيرها كل من الطرفين ، والى اهميتها في منح الصورة قدرتها على الكشف والاضاءة والاقناع .

— ١٢

لعل إحدى أهم الامكانيات التي تكمن في المنهج المطروح في هـــذا البحث ، امكانية دراســة الدور العضوي للصورة في ضوء جديد . لقد تخللت البحث اشارات الى ارتباط الصورة بالسياق الكلي للعمل الفني . لكن هـذه الزاوية لم تطور تطويراً كافياً . في القسم الثاني من البحث يأمل هذا الكاتب أن يتقصى امكانية تحليل الوحدة الحيوية للعمل الفني ، والوحدة العضوية كما تصورهـا كولريدج ، من خلال تحليل الانساق المتشابكة التي تشكلها الصور في قصيدة ما ، وتحليل فاعلية الصورة حين يتحقق فيها التناغم بين الوظيفتين المعنويـة والنفسية في بنية العمل الفني المتكامل . وهذا اتجاه في البحث قد يكون واحداً من أكثر الاتجاهات النقدية طاقات وقدرة على الاضاءة ، وخصباً . وقد يحلو تطبيقه على الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، أبعاداً في هذا الشعر تبقى ، في غياب مثل هذا المنهج ، غائمة معتمة ، إن لم تظلّ ، في الواقع ، خارج نطاق الادراك.

(للبحث تتمة)

كمال ابو ديب

جامعة بنسلفانيا (استاذ زائر)

اشارات

١ - ٢ - دراسة ستيفن أُلمان (Stephen Ullmann) للصورة في الرواية الفرنسية :
The Image in the Modern French Novel, Blackwell, (Oxford, 1963).

٣ - تركز الدراسات على المسرح الشعري . را. تحليل وو. هـ كلمن (W. H. Clemen) للصورة في مسرحيات شكسبير :
The Development of Shakespeare's Imagery, English trans., Methuen (London, 1951),

٤ - ٥ - اناقش الصورة في الشعر الرمزي وعند الصوريين في دراسة بالانكليزية تصدر في مستقبل قريب — را . ، خصوصاً عمل بوغيولي (Renato Poggioli) في :
The Theory of the Avant - Garde, trans. into English by Gerald Fitzgerald, Harper and Row, (New York, 1971).

ورا . كذلك :

C. K. Stead, The New Poetic : Yeats to Elio, Harper & Row, (New York, 1964).

٦ - ShaKespeare's Imagery and what it tells us, paperback ed., Cambridge U. P., (Cabridge, 1965).

٧ - Archetypal Patterns in Poetry, Oxford U. P., (London, 1963).

ورا . كذلك :

Stanley Hyman, The Armed Vision, A.A. Knopf, (New York, 1948).

تر . الى العربية احسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بعنوان النقد الادبي ومدارسه الحديثة ، دار الثقافة ، (بيروت ، ١٩٥٨ — ١٩٦٠) .

٨ - والنقد ما زال صحفياً ، بشكل عام ، وتندر الدراسات المتخصصة للصورة ، وتتبعثر اشارات اليها في دراسات عامة .

٩ - المثل الاوضح على ذلك دراسة مصطفى ناصف الصورة الادبية ، دار القلم ، (القاهرة ، ١٩٥٨) .

١٠ - اسرار البلاغة ، تح. هـ. ريتر (H. Ritter) مطبعة وزارة المعارف (اسطنبول ١٩٥٤).

١١ - ديو . ابن المعتز ، تح. برنارد لوين (B. Lewin) المعارف (اسطنبول ، ١٩٥٠) . واسرار البلاغة ، ص : ٨٦ ، حيث ينسب المحقق البيتين ، خطأ ، الى الوسيط وهامن المنسرح.

١٢ - را. الفصل الذي كتبه كولريدج عن الخيال والوهم في :
Biographia Literaria, ed. by George Watson, Dent (London, 1960), Ch. XIII.

١٣ - من الشيق أن تحاول اكتشاف شعور الفرد الحقيقي حول رمضان ، والصيام ، من

خلال الصورة الشعرية التي لا تخضع ، غالباً ، للمؤثرات الواعية في الذات . لا شك ، مثلاً ، أن شعور القائل :

(نبئت ان فتاة جئت اخطبها عرقوبها مثل شهر الصوم في الطول)

ليس شعوراً بالمتعة للصيام ، وانما هو شعور بالضيق .

١٤ – ورد . ج ٣ ، ص : ٣٨ – ٣٩ .

١٥ – را. القصيدة كاملة ، سا .

١٦ – المعلقة . البيت كاملا :

(درير كخذروف الوليـــد أمره تتابع كفيه بخيط موصّـــلِ)

١٧ – سا. البيت كاملا :

(كأن على المتنين منه ، إذا انتحى مداك عروس او صلاية حنظل)

١٨ – يمكن ، هنا ، أن نحلل أبعاد الفاعلية النفسية بدراسة الترابطات التي يثيرها مـــداك العروس ، من جهة ، وصلاية الحنظل ، من جهة أخرى . تفاعل المتعة والمرارة قد يلعب دوراً في اعطاء الصورة بعداً جديداً غير البعد الحسي ، اذ يصبح الحصان نبعاً لمشاعر اللذة والنصر والرجولة ، وكذلك الموت والمرارة .

١٩ – را. ديوان النابغة في :
The Divans, ed. by Ahlward, (London, 1870) p. 18.

٢٠ – في دراسة يرجى ان تنشر قريباً .

يؤسفني أني في غيابي عن مصـــادر بحثي وفهارســه في اكسفـورد ، لم يتح لي التحقق مـــن موضع هذا البيت في ديوان الرضي . وهذه سقطة منهجية توجب الاعتذار للقارىء . لكـــن البيت وسياقه يعلقان بالذاكرة بوضوح .

٢١ – R. Wellek & A Warren, The Theory of Literature, (ويلك – وارن)
Paperback ed., (London, 1963) p. 193.

٢٢ – سا.

٢٣ – Modern Poetry : A Personal Essay, 2nd. ed.,
Clarendon Press (Oxford, 1968), p. 90

٢٤ – المصطلح « ميتافيزيقي » له دلالته المحددة في الشعر الانكليزي . را. ، من أجـــل دراسات متعددة حول الموضوع :
W. R. Keast, (ed.),
Seventeenth - Century English Poetry, Oxford U. P. (New York, 1962).
خصوصاً دراسة ت.س. اليوت .

٢٥ ـ هذه ، في الواقع ، صورة لروبرت بيرنز (Robert Burns) :
« My love is like a red, red rose »

٢٦ ـ قبس . Brooke - Rose في :
A Grammar of Metophor, Mercury Books ed., (London, 1965) pp. 13-14

٢٧ ـ سا.

٢٨ ـ را. Étude sur la métaphore 2 ed., Librairie Philosophique J. Vrin, (Paris, 1958).

٢٩ ـ سا.

٣٠ ـ را. الفصل الذي كتبه عن الموضوع في ورد . ص ٢١٩ ـ ٢٣٧ .

٣١ ـ التركيز على الكم في الدراسات العربية واضح . من هنا أخفق كثير من الدارسين في رؤية الأبعاد الحقيقية للتراث ، ودلالاتها العميقة . وما يزال الكثير من النصوص النقدية ينتظر من يحلله بدقة .

٣٢ ـ ذات.

٣٣ ـ ورد . ص ٢٣١ ـ ٢٣٤ .

٣٤ ـ سا. ص ٢٣٤ ـ ٢٣٦ .

٣٥ ـ سا.

٣٦ ـ The Philosophy of Rhetoric, Oxford U.P., (New York, 1965) p. 100.

٣٧ ـ ورد . ص ٢٣٦ .

٣٨ ـ قصيدة « وطن » الاعمال الكاملة دار العودة (بيروت ، ١٩٧٢) ، ج ١ ، ص ٤٥٣ .

٣٩ ـ « لعازر ١٩٦٢ » بيادر الجوع ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٦٥).

٤٠ ـ سا. في دراسة للقصيدة نوقشت في ندوة في أوكسفورد ، طرح هذا الكاتب تفسيراً للقصيدة مبنياً على قراءة لمقاطعها تخالف قراءة نقاد آخرين ، خصوصاً حسين مروة ، الذي يبدو أنه أخطأ فهم تركيب القصيدة ونسب مقاطع منها الى شخصية ما بطريقة تحيل انسجامها الى تراكم . را. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف (بيروت ، ١٩٦٥).

٤١ ـ السياق الكلي للصورة هو :

« امسحي الخصب الذي ينبتُ
في السنبل أضراس الجرادْ

امسحيه ثمراً من سمرة
الشمس على طعم الرمــاد
امسحي الميت الذي ما برحت
تخضّر فيه لحية ، فخذ ، وأمعاء تطول »

٤٢ -
The Gypsy Ballads of Garcia Lorca, Indiana U. P. (Bloomington-London), 1953.

٤٣ - سا. المقدمة ص ١٥ .

٤٤ - سا.

٤٥ - سا. ص ٢٣ - ٢٤ .

٤٦ - ساعدتني في مقارنة الترجمة الانكليزية بالاصل الاسباني طالبة من طلابي في مدرسة الدراسات العليا بجامعة بنسلفانيا الآنسة Janet Stevens ؛ وأود هنا أن أنوه بعونها القيّم. الا ان مسؤولية الخطأ تقع علي وحدي . الكلمات بين قوسين ( ) بديل يقترح لتحقيق مزيد من الوضوح . أما الكلمات بين مقروفتين [ ] فهي اضافة الى الاصل غرضها الربط والوضوح. تتبع هذه الطريقة في مواضع أخرى من الدراسة كذلك .

٤٧ - عد . فوق ، ص ٩ .

٤٨ - ذات .

٤٩ - سياق الصورة الكامل هو (الترجمة شخصية) :
بإيجاز ، ان موته (ذلك الذي أعارت روحه ناراً
حتى لأعتق الفلاحين في مخيمه بلادة)
انتزع ، حين ذاع ، خبره النار والحمية من أرهف جنده شجاعـــة .
لان أنصاره قدوا فولاذاً من معدنه هو ،
واذ خبا ذلك فيه
انقلب الباقون جميعاً على أعقابهم
مثل الرصاص البليد الثقيل .
وكما أن ما هو ثقيل بذاته
ينقذف (يهرب) بسرعة قصوى حين يقوى (يدعم)
فان رجالنا وقد اثقلتهم خسارة هتسبر (Hotspur)
أعاروا لهذا الثقل خفة بذعرهم
بحيث ان السهام لم تهرب (تنقذف) نحو أهدافها

بأخف وأسرع مما طار جنودنا من الميدان
مسددين نحو سلامتهم (قاصدين سلامتهم) ... »

(King Henry the IV - Part Two)

من الواضح هنا ان حدة التناقض بين طرفي الصورة يمكن أن تخف اذا أكد عنصر القصد في الصورة : قصد السهام لهدفها (عنصر ايجابي) ، وقصد الجنود النجاة (عنصر ايجابي) . لكن ذلك لا يلغي التناقض الغاء تاماً ، وتظل الصورة عملا ذهنياً يركز على الخصائص الفيزيائية للأشياء بالدرجة الاولى . يمكن كذلك الصاق أهمية خاصة لاختيار الفعل هرب (Fled) لوصف السهام في حركتها نحو أهدافها . وفي هذه الحالة يبرز في الصورة تهكم (irony) ، يعكس اندفـــاع الجنود الهاربين في سرعتهم على اندفاع السهام التي يُشبه بها الجنود ، ليؤكد ، فيما يبدو ، ان حركة الجنود ، مهما بدت طبيعتها ، الخارجية – طلباً للسلامة ، قصداً للنجاة – ليس في الواقع الا هروباً مخزيـــاً .

٥٠ – ومورتن (Morton) قائل المقطع ، لا ينتسب الى الجانب الهازم ، كما هو واضح .

++ من أجل المختصرات المستخدمة في البحث والاشارات ، راجع كمال أبو ديب « في ايقاع الشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل » ،مواقف ، ٢١ (تموز – آب ، ١٩٧٢) ، اشارات ٣٣ . ترد هنا المختصرات الاضافية التالية (تح. تحقيق) (ديو . ديوان) (طبعة ، ed. : edition) . (تر. ترجمة) ، (فوق . صفحة سابقة في هذه الدراسة) .

عباس بيضون

خمس قصائد

I - استهلال : جثة بين الاحتمالات

شعري يتساقط وأنا اندفع في الثلاثينات . ورغم انني أنازع عبثاً لأصل الى هذه السن ، وأتعلم من حكمة العمر ، فانـــني أصل دائماً الى النقطة نفسها ، وفي جميـع الاتجاهات .

لا حبّ ، لكن باحتمالات حب كثيرة ،
لا حظ ، ولكن على مفـــترق الطرق .

والسفر يطنّ في نفسي إشاعة كبيرة ، وقنبلة من الأوراق الملونة . وحين يقـول الناس سافرتُ كثيراً ، أعرف أنني لم انتقل الا في النوم ، وان حكمتي هي حكمة حساباتي الخاسرة ، أو خسائري التي لم تكن في الحساب . لذا أرتدي ثيابي الكرتونية وأنتظر، كل صباح ،أن انهض جثة منفوخة بين الاحتمالات.

II - إلى ي

لا تقفي . اعبري عني وتنقلي بعيداً على رؤوس الجسور المحطمة .

اظهري وردة في آخر السلم ولؤلؤة في قاع السرداب ، وخبزاً في نهاية الدهليز .

خوضي إلي بطون الطرق : لتفارقيني . استدعيني من مهجري العميق : لتلوّحي لي . واذا التقينا على مر الجواد الراكض ، فلكي تنعقد اصواتنا ، وتنزف المشاعر من ابصارنا الشاخصة كأوراق الخريف .

تدورين على قوس الطرق المقطوعة ، وتأكلين من صوتي ولوني وصورتي كما تقضم الماشية العشب ، واتحد بك في الحقول التي تثقل خطوتي عنها ، والسماء التي لا أحلق فيها ونلتقي في رغبتي الكسيرة ، وحلمي الصاحي .

أصنع حبك في جوفي كما تصنع النحلة عسل القفير ، وأنتفخ به حتى أغص بحيقي . أتذوق حبي حتى يفسد في داخلي ، وتحمض خميرتي ويحمض قلبي في فمي ، لكنني أجد دائماً زهراً لأعجنه من جديد .

حين ترتحلين : فلأنني بقيت في موضعي ، ولأنك سهمي الذي لا يعود . فأنا أكسر قوسي ، ولأنك تحفتي الباقية فأنا أكسر يدي . ولأنك تدورين حولي ، فأنا أفقد في انتظارك اشيائي وعدتي .

يبيّ الشعر والأسنان وتنفصل عني أعضاء شابت واكتهلت وتذبل أغصان وفروع فتجديني — اذا وصلت — تحفتك المهشمة . ابتسمي لي فأنا اهيىء نفسي لرقدة باردة . وقد يخونني الجلد فأقع قبل الأوان . واذا لم استطع أن انهض الدروب التي سرتِ عليها كبشر حقيقيين ، وأوجاع حقيقية أخسر امتحاني وراحتي .

التفتي إلي ، كلما مررت ربما تنقطع آخر طريق . ساعديني على أن لا أخسرك ، واينما كنت وكلما شابت وقفتي ، هزي لي مصباحاً آخر الليل .

III - قصيدة حب لشعب مهان

أكتب قصيدة بلا دم ولا أزهار . حين تكون الجثة منصوبة على السهـل ، حين نجمع كسر رجالنا بعد العاصفة ، نجد القلب ما زال يعصر ، القلب ما زال يعصر . الكف تختلـج كالسنبلة والقامات الصلبة التي تدحرجت كأنغام كبيرة من الجبال تتحول الى شظايا قانية ، ودم فوار .

حين ننقب في الأرض ، نجد فتات رجالنـا يجرح لهاة الارض ، والتراب يعرق من مضاجع القتلى ، بينما تتفصّد الينابيـع الواسعة من الجراح الغائرة

الهواء يجدف هادئاً على المرتفعات والسفوح ،
والجثة تسافر في غبرة حديدية من شرطة وعربات تستقبلهـا النساء بعيون واسعة . وقصيدتي تندس بينهن ، يتأملها الاطفال بعيون كبيرة . وقصيدتي تحدق معهم ، تمتلىء البرك الى حافاتها بخفقة قلب ، وتلمع جنوب النسـوة أمومة مذعورة ، وترق الارض تحت الجثة المرشوشة بالرصاص ، بينما يحلل الحزن القرى كقميص من حديد . ويقوم الهواء مسلحـاً على رأس السرية والحرس .

تنضح أوراق النقد دماً ، ووجوه الصيارفـة كوجوه الدمى . وعلى الباحات والسلالم ينصب سوق الدم القطرة مقابل الرصاصة ، والقلوب تنتفـخ وتعمل كالفعلة .

تسقط قطرات على نجوم القادة ، فتكتهل وتسقط على أرض بلا مجد ، بيـنما ينزف القـادة رصاصاتهم في المباول . لكن القطرة تنزل ايضاً على قلب الجبان ، وفم الاخرس ، والامن الذي يطحن قلوب الاطفال .

يا عـلـيّ ،
نحن أهل الجنوب ، حفاة المدن نروي سيرتك على أصفى الـبرك والاودية .

إن حطام ابنائنا واسلحتهم يغطي السفوح ، ونحن نرى ذلـــك بصمت . تسقط كل صبيحة بندقية على الجبل ونحن نرى ذلك بصمت . لكننا ذات يوم ، سنوجه سكك محاريثنا الى قلوبهم السمينة الفاجرة .

ذات يوم ، نرفعــك كزهرة ، حيث قاتلت وسقطت كسنبلة كاسرة تحطمت على رؤوس القتلة . ذات يوم ، ننصبك على جبالنا .

قاومت لتحرر دمك من عنابر الزيت ، وفمك من مخازن الكسر ، وعظامـك من مقاعد البكوات وأمراء الدواوين . قضمت قلبك بأسنانك ، لتفـك رأسك وساعديك . لكن ايها الصديـــق ، أين تجد هنا أرضاً لرأس طليق ويدين حرتين ؟

الهواء محكوم ، والماء مصفد في برك سيدك . النسمة داجنة في الحقول ، والليل مربوط الى الارض .

سيكون رأسك صخرة على كتفيك ، وذراعك ثقيـــلة كسلسلة حديدية . لذا تقف في برية نفسك ، تتدلى من فمك صيحتك الجارحة . تنطبــع على قلبك صورة الصرخة ، كما تنطبــع بقعة الدم على الرصاصة ، وتتحرك بقع الزيت على المياه . بينما تتجمع الغابات على رؤوس أناملها ، ويمشي الليل على أذياله ، ويمر الهواء كاللص على سفوح البحر ،

كنت تسير معذباً بهذه الطبيعة الميتة ككف مقطوعة وذراع وحيدة وعـــين منفصلة وسلاح مدفون في الرمل .

لكنك تذكر الفلاحين الذين كانوا يرافقون القوافل ويطبقون على المدن ، المهربـــين الذين كانوا يبرقون كالسيوف على خطوط النار ويأكلون الموت بأعينهم وضحكاتهم الماطرة . لصوص الجبال الذين سقطوا في ساحات القرى بين أعين النساء الحانية ، والذين كانوا ينزلون كرعد الجبـــال والصخور الكبيرة من الذرى ، ليرشوا لحم القطعان المسلوبة على الناس .

تذكر الرجال الذين كانوا يدفنون الاحياء ويقتلون الاطفال على حليب الامهات كما تذكر شيوخ القرى الذين خنقوا ساداتهم بالمصاحف .

تذكـّر اننا كنا نحمل ذراعاً تضرب وبندقية تصيب ، وقلباً يعض على الموت . لم نكن من قبل شحاذي المدن ولا صعاليك العواصم ، ولا عبيد التبـــغ والسادة ولم يجرؤوا علينا الا حين ماتت قطعاننا وجفت مياهنا في الآبار . لذلك كنت تسير كرجل من الماضي ، كصخرة من الماضي .

من ينسى عيون الاطفـــال الفارغة في أرض موطني ؟ من ينسى كيف يغوص الفلاحون في تربة خوفهم كالخلد ؟ من ينسى كيف يقتتل الاخوة على موائد السادة ، كيف اذلت الجبال العالية ، وكسرت الارض العامرة ؟ كيف يولد الذعر مع العين ، والخور مع القلب في أرض الصخر الخاضع والجيـــاد المسوطة والذرى الداجنة ؟

من يرى الدم والعقال والشارب على الطريق والقامات الوعرة المرتفعة ، منكبة على الاجران والحفائر وروث الخيول ؟ من يرى الاهل الباكين والامهات المجلودات والشيوخ الكبار ساقطي الرأس ، من يرى كل ذلك ، ولا يحترق قلبه في موضعه كزهرة مصعوقة ولا يتحول قلبـــه الى ابرة كامرة ، ويد ضاربة وطعم مسموم ؟

الآن، أتحدث عنك وقلبي يطل من فمي، يا ابن موطني. أيها الرعد البكر الذي ينزل على جبالنا ليفككها ، وعلى ارضنا، ليطلق سيلها وبركها الواسعة يا قامة الوعر المنتصبة ، والجرد الذي يختزن الصواعق . ايتها البندقية التي تحركت على المرتفعات ، والقلب الذي يترقرق بماء الوطن ، لقد اخرجتك دموع الامهات وسلاسل الشيوخ قبل الاوان ، الى نهايتك المبكرة .

يا عـــليّ ،

أنا الشاعر ، قلبي طينة جنوبية ، وطبل جنوبي . وأنا مثلك ، يومـــاً ما ، على أرض أقل مجداً ، سيقتلني حبي ، سيقتلني حزني .

IV - الدميـــة

تكبر في صحنك الزهور والدموع كما تكبر القبل المدروزة كجذوع النخـــل على جلدك .

النسمة الآتية من يدك تجرد المضيق وتنفخ فوق السهل بحراً زجاجياً قبل أن تغادر من ثقب السماء .

لعبة عينيك تجعلنا بين يديك ، نحدق كالرسوم مطمورين بفضاء نظرتك ونارها. نأتي عمالقة فخار ، وتختفي كالغضون البالية .

لعبة عينيك تفوح بربيـع من صنتهم صغاراً ، من تركتهم على أرض نظرتك دماً ولآلىء لم تتم . وهم الذين اختنقوا في نهـارك ، وسقط لحمهم عن اغصانهم ، وهم انفرشوا كجلود الفئران اجسامـاً رخوة بعيون واسعة ، يتأملون كيف تحيد عنهم شمسك وظلمتك وفصولك الميتة .

العيون ، العيون المصوبة وحدها تتحول الى نجوم زائلة على كربون ليلـــك الكبـــير .

نرى فراشات عظيمة ونوافذ صغيرة . نرى حيوانات عملاقة في سهول ضيقـة ، كما نرى أقزاماً بأيد هائلة تقطع الطرق والجسور ، ورجالاً تقرع قلوبهم أمامهم كالرعد الجبلي . لذلك نضرب بأجنحة طويلة خارج عينيك ، نفرّ كالسنونو من هذه السماء الورقية لنقع بين فراشاتك واقزامك وجيوبك الارضيـة ، وتنفصل جلودنا المنتفخة عنا كالجثث الفارغة .

تبقى بعدك ايدي الحراس الخارجة كأبراج من جذوعهم اليابسة وهي تحدق اليك بوجوه من مطاط .

تبقى العيون الناشبة بالسماء كشموس مقلوعة من ترابها في الجفاف .

يبقى الدم الذي نمر جميعاً على شاشته كالصور المتحركة

تبقين وينتفخ بك الفضاء ، تسقط السحب ميتة على الطريق ، وترسب الاصوات كالعيدان المكسورة ، فتنفتح سماء بلورية مبتلة ببحر داخـلي ، وتتحرك الارض كسمكة وورقة ياسمين . ونخرج نحن من جلودنا وجيفنـا ، من أجنحتنا وتماثيلنا ، ننتصب حولك جمهرة من القبضات والعيون ، سواعـد تختال في قبعات واسماء محطمة تضيـع في كيس .

آذان على صوت محرك لا يصل الى الموج ، وغيوم قطنية في فضاء متنقـل ، قبل أن ينفجر بحرك ونهارك وسماؤك كفقاعة حلوة ، ونطير جميعـاً الى نافذتك المظلمة .

قبل أن نصبح علفاً لجيادك الضارية ،
... لا تخافوا .

يضيق الشاطىء وتكبر السفن ، فكيف نسير كالجبال الهرمـة على شواطئك المطوية ، وكيف تنسحبين من تحت قواربنا فننزل كالاوراق المقصوصة على أرض اللعبة. تحولين مياهك ، فنقع كالاسماك المتحجرة ، وتردين هواءك فتهر النجوم والعصافير ، حسكاً واجنحة على التراب . تهزين خطوطـك فنتساقط بالمئات ، تجمعين فضاءك فنخرج من صرتك كالنقود الفائضـة ، ونتعلق بشجرة فضائك الفاحمة .

لا تخافوا . لم يضعنا أحد هنا ، لا تخافوا ...
... لا تتوقف هذه الامطار ، ولا يتوقف نفناف الثلج .

نحن عراك المحاولة وأشياؤك الضائعة. ندوم عليك كساعات وملابس ، كرضوض وأوجاع ، ندوم عليك الى تحركي يدك ، الى أن تمر عليك ريح اخرى .

نحن نعرف أن الكابوس صغير في عين النهار ، لذلك نبقى ، ربما تحمل اشجارك الهائلة شموعنا الباقية ، ربما يختنق السيـل ، فنخرج من جثته برؤوس الازهار الصغيرة .

.. إن آلامنـا تنتن فينا ، تنتن اجران الدمع ، وأوراق الصبح ، وربيـع

المواشي والخلق . لكن على اصغر أمنية باقية ، كزر وبذرة ، على أقــل رغبة ، نعيد تشييد أنفسنا .

لا تخافوا
لنجر هذه الدمية العملاقة على مئات الدواليب ، قبل أن تنشق ، فنرى فيهــا اقمطتنا وأشرطتنا ودمانا الضائعة ، ونرى اسماءنا المبذورة
كحبات المطر
في سماء مسافرة .

٧ - خاتمة : المستقبــــل

سنترك البيوت الواطئة تداري المطر . سنترك الفضــلات على الابواب ، وعلى الاعناق تواقيــع الجلادين . سنترك السنونو في السقوف العالية ، والكرابيج الحادة على الرفوف . سنترك القمصان تفور دماً ، والأرض للخلد والطيور المخربة . سنترك طبقاً من روث وعيدان ، وسلاحاً في باطن الاديرة .

لكن سنترك على عجلات السفر شيئاً من كسر رغيف الطفل ، ومن مناديــل النساء بعد الولادة ، شيئاً من عيدان الطريق ، من البحر .

سنترك المستقبل .

عباس بيضون

محمد علي شمس الدين

قصيدتان

(بناء سنفوني في ثلاث حركات)
الى اطفال سيناء

I - الطوفان

الحركة الأولى : الطفل

عارياً كان يعدو على سدرة الأرضِ ، والأرض تعدو على غارب الماء ، والماء
يعدو على صهوة الدمّ والدم يطفو على بقعةٍ في الشتاء

ناقراً ثمه للطيور الأبابيل تغدو خفافاً وتنقضّ سادّية ، ثم تأوي الى برجها
في السماء

كان منقارها المعدني المحنّى بأشلائه شاهداً للدماء
هكذا يسقط **الطفل** في شمسها عارياً
عارياً
عارياً

ثم تكسوه جلداً غريباً ، ووجهاً كفزّاعة في المساء
هكذا يلبس **الطفل** جلداً من الموت والموت جلد السماء .

يتناثر في حَلماتِ الريح ويدخل في سَبلاتِ الماءِ وتسكنه الآبارْ

طفـــلاً

... خبّأتُ ملامح وجه **الطفل** وأعلنتُ النرجسْ .

ودخلتُ مدار الهلّة مهراً مذعوراً خطفته طيورٌ سابحة في الريح تدفّ جوانحها.
وأنا – والريح تزمّلني – أتداخل بين غصون الليل أعرّيها ، وأراه يضيء
ويسقط في حلقات دمى ، جذلاً كالرعشة حين تغرّد في رحم الغاباتْ .

– : من أينَ أتيتَ تنقرّ جذع الماءِ وتفتح باباً للقلب المترنّح مثل إناء الدمع ؟
من أنتَ ؟

– أنا المتوحّد فيكَ وفي الافلاكِ أنا الملك المتوهّج بين الضلعِ وبينْ الضلعْ .
– : ماذا خبّأتَ لشمسكَ حين يلامسها غور الظلماتْ ؟
– : لا شيء سوى تعبي .
– : من أنتَ ؟
– : أنا قدماكَ – ورقصُ بي .

تبدأ الرقصة الآن مشحونةً بالعواء الثقيلْ
كان وجه السماء الرصاصي وجهاً بخيلاً ، وساق النخيـــل احتقاناً ، ولا
عتب ، لا شيء يطفو ، ولا ظلّ يستأنس الوحش فيه ، هنا يبدأ الرقص
أو ينتهي في احتقان الاصيلْ
حاملاً موته بين شـكلين :

في هدأة الظلّ ، أو في وعاء الرحيلْ
تاركاً طعنة عذبـةً للنخيـــلْ .

.. ثقبَتْ عيناهُ جدار الليل وفاجأني

خبأتُ ملامح وجه **الطفل** ، فأشعل لحم الســـاق وفاجأني ، ومضى يتدحرج

مثل الموتِ على حجرات سماء كابيةٍ صفراء كأبخـرة الكهف الاولى . أعلنتُ النرجس فانطفأت عيناهُ ، وأسقط فوق الرمل محاجرَهُ ، ومضى يتوكأ جذع الريحْ .

الحركة الثانية : النبـوءة

ظلـّها سيّد قارىء للنجومْ

ظلها ذاهب في اتجاه الاقاليم ، لا شمسَ تخطو ، ولا شمس تمحو الخطى ، ظلهـا كاهن مبهم ترتديه الغيومْ

أرسلتْ طائراً في سماء سديميّةٍ واستدارت توازيهِ ، حتى اذا غوّر النجم وامتدّ فلكٌ على صورةِ الكفّ نادته : — أقبلْ —

فلمّا أتى قال : إني تجوّلتُ في سبعة من بروج السماواتِ والارضِ ، في غابةٍ لم يطأها فمٌ او جناحْ .

كان في مشرق الارض غيمٌ على فجوة الريح ينمو وتنحلّ أشكالهُ ، والرجـال استدقوا وماتوا كما يضمر الحبُّ في وهدة الرمل — أبصرتُ ظلاً غريبـاً فلما تلمسته كان طفلاً على شاطىء النهر يبكي ويكتظّ من حوله الماءُ ، عانقته فاحتواني ولكنه عاد يبكي ويكتظ من حوله الدمُ — آهِ الدم الآن يمتـد حتى يوازي الاقاليم ، تجري به الفلك تعدو خيول وتغتال فرسانها

جارفاً

جارفاً

ترتديهِ النواعير أو يرتمي في جرار الصبايا وفي أعين الطير : هذي عيون تشظّت دماً — حاذري — انه الآن يعدو على غيمة في رياحٍ تناديهِ يطفو على بقعـة في شتاء قديمْ

تفتح الريح أبوابها ، ساعة الروع او يحتويه الجحيمْ

قوسُهُ عابرٌ نحو بوابة الماء : هيا اغرسوا في الرمال المجاديف حتى تموج الصحارى ، فإنا فتحنا سماءً على صورة الجرح : — يا ماءُ طهّرْ — فقد اقبلت خيلهم من

ضفاف التواريخ تعدو وتنشقّ عنها جيوب الرمالْ :

حين اشتعلوا في الماء ، وكان النهر يلامس ظلمته وخناجرهم تتوقــد في عطشِ الاطفالِ وفي أكباد الطير ، تقدّم دجلة يشرب من عنقي ،وينقّط حبــة دمع في فجوات القلبِ . لمست كفاي جبين **الطفل** فأقبل دجلة يشرب من دمه ، ويضم على قسمات الريح أصابعـــه

فيوحّد وجه **الطفل** ووجه المـــاء .

الحركة الثالثة : الاناشيد

يا آلهةً ، تتفتّح في عذريتها حَمَامات الريح ، وتخصب في (المطر – الانثى)

من أين يجيء **الطفل** كنرجسة الزبدِ ؟

يا آلهةً ، تتقدم ضد الموت ، وتبدع قوس مسافتها .

هذي قدم عذراء مؤلّهة ، دمها الجوّاب يراودني ويرنّ ، يرنّ على جسدي .

يا آلهةً تتعمّد بالإثم القدسيّ وتبتهل

تمنّ بنابك القادم يشل أعين الماء — ويشتعلُ ؟

هللوا

هللوا

هللوا

انـــه الساحر الاولُ

انـــه العاشق الاولُ

تمّحي في خطـــاه التضاريس ، والارض تغدو هلاميةً ، والحصى يرحلُ

هللوا

هللوا .

II ـ قصائد مهرّبة الى حبيبتي آسيـــا

الدخول في النعاس الجميل

هي الآن في آخر الليل تبكي ، وإذ تنقر الريح باباً ، دماً ، أو جدارْ
عصافير للحزن تنحلّ في الذاكره
عصافير للماء تنحلّ في الدائره
وينتابـــني الوابل الموسمي : الدموعُ ــ الرصاصُ ، الدموعُ ــ الرصاصُ ،
الدموع ، الدموع ، الدموع ، الضحِكْ .
أنا أضحك الآنَ لكنني مرهف كالبكاءْ .

هي الآن منشورة كالنعاس الجميلْ
يقول المغني بأن الذي كان يأتي وما بيننا خيمة أو قتيلْ
وأن الذي كان يأتي ، وما بيننا وردة للقتيلْ

أسمّي طيوراً بأسمائها وأمحو السماء الاخيره
أقولُ : ادْخلي بين وقع الشظايا ووقع البلابـــلْ
وإن فاجأتكِ الرياح البسي غابةً او جزيره
ولا تلبسيني : مداري أنا مغلقٌ
وشمسي مزاجيه ــ والهوى أزرقْ .

أسمّي طيوراً بأسمائها ، وأمحو سماء النحاسْ
يقولُ المغني ، تقولين شيئاً ، وأنسى : وقوفاً ، أنا داخـــلٌ في النعاسْ .

أغنية في زمن العبور

قمر الفولاذ يدقّ حوافره في القلب ، ويشمله التعب الريان فيسقط قرب غزالته .
ونجوم الله محاصرة بالزنج ، وخمس مدائن جاهزة للقتلِ ، وآســـيةُ
انتظرتْ . لكنّ الموت تأخر ــ آسيةُ انتظرت قمر الفولاذِ وأطفأها التعبُ .
كنا في قفر جنوب الارض ننفّر طير الجوع، وظل المقصلة الشوهاءِ بآية كرسيِّ
تنزّلُ ثانية من عند الرب وتأمرنا نتقدم نحو مساقطها في الرملِ ونخرج

خلف إمام يخرج من زنزانته في اليوم السادس من حرب الايام احملْ جبل الجولان على كتفيكَ ، تلمّسْ وجهك في المرآةِ فتبصر وجه أبيك يطارِدُهُ ويقول : تعال الى جبلي .
عصمتك من الفكر الطبقيّ ملائكة ، وأهِلْ ورق الصفصاف على قدميـــك، فتسقط مثل طيور البحر وتبعث حياً خلف زمان ما ...

داوود يعاقر خمرته ، والخوف تناسل مثل الدمع من الأحداق ، وآسية احترقت خلف الأسوار مدججةٌ ببكارتها .

لا شاهد تحت الماءِ ، يقولُ النهر : أنا المقتولُ
يقول حصىً في القاع أنا المقتولُ
وتهمس أنتَ : أنا المقتولُ .

– دَخلت بيزنطةُ من ثقبين بجفنِ أبيكَ ؟
– أجلْ –
– وسماؤك ؟
– مدخنة في الماء وتُقفل باب مراياها
– والخيلُ الليلُ السيفُ ورُبُكَ والبيداءُ ؟
– معطّلةٌ –
– وجمالـــك ؟
– نائية وتبولُ على الصحراءِ –
[illegible] ، يتوضأ قبل الفجر بساقية البتولِ ، ويذبح بعد صلاة الفجر مجوسياً ؟
وطويلاً كان يحاصره الاغماء فيأسرهُ الكهان بآسية القديسة يلعب فتسرق رماد بكارتها ، ويغيب فتحرسه الاسماء
لا شاهد تحت الماء .

الشمسُ تنهضُ : هات قبّعة السماء وخذ إليكَ هواجس الظلماتِ – أعلمُ أنهـا في القلبِ تنهض آسيا القمريّة الأطلالِ مرهقةً وتسدل ثوبها الغجري تنبضُ حين يشملها البكاء ويهمس الموتي ، كأن شواهد الأجداث تعلن عرسهـــا .
ألقيتُ ساريةً على عنقِ الفراتِ وقلت : أبــدأ هكذا في الماءِ في الطرُقِ البعيدة مرسلاً ،وأراود الجزر الغريقة في الخليج كأنني جسر وتعبرني جيوش الله – أختصر الممالك في مدار السيف لؤلؤة وأختصر العواصم نجمـــةً خضراء

تسقط في الدجى . وترنّ في جسد الفرات طفولة المدن القديمة : آسيا في
الشمس ضاربة وفي جسدي وتأمرني فأغرق ثم تطلقني فتنبجس الخرائب في
دمي . والشمس تنهض مرةً أخرى مقوّسةً وتلعب فوق حاجب آسيا .

آهِ اسمعي صوتي الملثّم بالفجيعة وانظري قسماتِ وجهي وهي ترسب في القرار
وتمّحي فيها طفولتكِ البعيدة — آيتي أني كجذع السنديانِ معبأ في الأرض
في وطني ، ويرفضني فأقبله وأشرب كل ساقية تهرول في دمي . أحرقتُ في
جبلي ثلوج الرب ثم ربطت خصرك بالزمان وترقصين فهل عرفت الآن
فارسكِ الملثّم بالنبوةِ والردى ؟ حسناً أضاجع فيكِ موتي مرة أخرى
وأنسلُ من عظامكِ غابة الأطفال والشجر البريء ، ونطفتي أبداً مشعشعة
فلا تتمنّعي .

هذا زمانكِ : حين تأخذني جهات الأرض أبدع صرختي وأعود بين رصافة
الموتى وبين الجسر منحنياً فيثقبني الرصاصْ
من حيث لا أدري — ويثقبكِ الرصاصْ .

ها أنتِ الآن معي وأغادر مملكتي كغزال مطعون أو مُغتصَبٍ في الخدْرِ
وأترك أطرافي السفلى تتآكل حين تراودها الصحراء وتبهرها أجراس الموت
ودائرة الزمن الأولى .

ها أنتِ الآن معي ، وأنا أتأرجح فوق مدارج أشلائي . أترنح تحت مجنزرةٍ
تتقاسمني ، وترن بجمجمتي خوذ الشرطة .. أمد يدي ، استل غمامة أجفاني
وأمد يداً كفأ لله — والله الدائر مثل الساعة في الأفلاك يراقبني أتراجع
نحو النهر فأبصر أن عصا الجنرال ممدّدة في الماء وتزجرني .

أتقدم — لا ، أتقدم — لا أتقدم — لا وأحاوز أقدامي .

والأرض مفككة ، بصمات الأرض مفككة ، وجهات الأرض مفككة سقطت
في القبلة خمس قرى ، سقط الرهبان ونسل رسول الله وقبّرة في الشمس
وآسية القديسة تعرض كيف أقايضها نهداً برصاصة أعدائي .

حسناً ، ها أنتِ الآن معي . تترصدني حدقات الطير وتسلمني للعسكر قبل طلوع
الفجر فأصلبَ قرب أبي . وأقوم يتوجني الفقراء فأجمع كوكبةً وخيولاً
تسرجها الاطفال فأدخل أرض الروم وأعلن بدء الفتح وأعلن مملكتي ،
وأقيم سرداق أعراسي .

محمد علي شمس الدين
(بيروت ٧٣ - ٧٤)

الياس خوري

ملاحظات حول المسرح اللبناني : المسرح والخدمات ، وثوابته المسرحية *

١ ـــ منطلقات منهجية

أ ـــ تنطلق ملاحظاتنا حول المسرح اللبناني ، من ضمن وضع الحركة المسرحية في لبنان ، في اطار الايديولوجية اللبنانية وعلى مساحة الحيز الفني في هذه الايديولوجية . وهي ملاحظات اولية ترتكز على تحليل للموسم المسرحي في الشتاء الماضي (٧٢ ـــ ٧٣) ، بغية استنتاج بعض المقاييس النقدية ، من هذه الممارسة المسرحية .

ب ـــ يسمح لنا هذا المنطلق ، باعادة طرح المسالة من خلال الاسئلة الاكثر بديهية ومباشرة . لماذا المسرح في لبنان ؟ لا ينطلق هذا السؤال من مقياس ايديولوجي نسقطه على الواقع . اي انه لا ينطلق من مثال خارجي نقيس به الوضع المسرحي في لبنان . لكنه سؤال ينطلق من داخل الحركة المسرحية اللبنانية ، بوصفها حركة موجودة تاريخيا ، لنتساءل عن مقومات وجودها . غير ان اشكاليتنا لا تنطلق من اشكالية هذه الممارسة التي ولدت مع مسرح « المثقفين » (في علاقة وثيقة مع لجنة مهرجانات بعلبك الدولية ، وداخل وسائل الاعلام الجماهيرية (الراديو والتلفزيون) والتي لم تتساءل عن مقومات وجودها بقدر ما تساءلت عن اشكال هذا الوجود . فانتقلت من التفرنس والفصحى الى العامية ومن التراجيديا الكلاسيكية والوجودية الى المسرح المباشر (حتى لا نقع في خطأ استعمال تعبير المسرح السياسي) . لذلك حين تتمايز اشكاليتنا فانها تنفصل عن المسار التطوري لهذه الحركة ، لتعيد اكتشافها من خارجها هادفين الى الكشف عن غطاء الحجب الايديولوجي ،

---

* هذا البحث جزء من دراسة طويلة . وسننشر في عدد مقبل اجزاءه الباقية التي يحلل فيها الكاتب تحليلا مفصلا خمسة نماذج مسرحية : ازار (او نهاية الحلول الوسطى) ، تحت رعاية زكور (او الدمار الشامل) ، أوبو (او ابواب التاريخ المغلقة) ، الامير الاحمر (او السقوط الفاجع) ، الستارة (او البحث عن البطل) ، بالاضافة الى تحليل الاسس التي يرتكز عليها مسرح شوشو ونبيه ابو الحسن ، وتحليل الدلالة التي تكشف عنها المحاولات التجريبية عند ملتقى وابو دبس .

حتى تتسنى لنا معالجة هذه الظاهرة الفنية بمقاييس جديدة ، تختلف جذريا عن علاقة النقد بالتسويق (الذي تمثله الصحافة البرجوازية) .

ج — من هنا يصبح العنوان الثاني لملاحظاتنا (المسرح والخدمات) عنوانا منهجيا . فنحن نضع المسرح داخل الايديولوجية اللبنانية ، ولا نضعه داخل تاريخ المسرح العالمي . اي نحاول ان لا نقع في منزلق عند المقارنات بين المدارس الفكرية والفنية الغربية ومسرحنا المحلي . لاننـــا بذلك نقوم بعملية تفتيت للحركة المسرحية اللبنانية سالبين منها كل خصائصها الذاتية التي لا يمكن فهمها بمعزل عن وضعها داخل تاريخ هذه الحركة نفسهـا . فدراسة تاريخ المسرح العالمي ، ضرورية بوصفها اداة اضاءة لبعض الجوانب في الحركة المسرحية اللبنانية . لكنها عندما تصبح الاداة الوحيدة لهذه الدراسة فانها تسدل غطاء ايديولوجيا كثيفا يحول المسرح من كونه ممارسة اجتماعية ذات طبيعة خاصة الى كونه ايحاءات واستعارات لا علاقة لها بهذه الممارسة الا بوصفها اسقاطا عليها ، لذلك نقترح دراسة المسرح من خلال واقعه اللبناني و (العربي) . هذه الدراسة غير ممكنة منهجيا الا من خلال وضع هذا المسرح ضمن الايديولوجية اللبنانية . هنا نصل الى الخدمات . فنحن نتعامل مع بنية ايديولوجية تتأسس في ظل نمط رأسمالي وسيط — غير منتج — يصل الى واقع اعادة التوزيع من خلال المشاركة في آلية الهيمنة الامبريالية على الوطن العربي . ونحن امام بناء ايديولوجي سريع العطب لكنه قادر على المناورة ضمن منطق ضغط التاريخ القديم الـــى حدود التجارة(١) ، واللعب في اطار التوازنات العربية والداخلية ضمن نمو الخدمات واستكمال مرحلة الانتقال(٢) . اي ان المسرح ، بوصفه ممارسة اجتماعية من طبيعة خاصة ، يخضع اكثر من بقية الفنون لمستلزمات التشكيلة الاقتصادية والاجتماعية ، لكونه علاقة مباشرة بالجمهور بواسطة السوق الرأسمالية . من هنا حين نضعه داخل المستوى الايديولوجي لا نتناسى هذه العلاقة بل نؤكد عليها . لكنه في خضوعه المباشر لمستلزمات العلاقة المباشرة بجمهور محدد يحمل التناقضات بشكل اكثر وضوحا وان كان يرى هذه التناقضات من منظار يحكمه منطق محدد ، لا يستطيع المسرح الافلات منه الا ضمن شروط اخرى او داخل ممارسة سياسية جماهيرية مختلفة عن طبيعة الممارسة الحالية التي تنعكس على المسرح اللبناني .

د — لذلك نتعامل مع المسرح بوصفه جهازا ايديولوجيا مـــن طبيعة خاصة . ونفهم من هذا التحديد ان المسرح كممارسة فنية (جماهيرية) ، من حيث المبدأ ، يقوم باعادة انتاج الايديولوجيا السائدة في مركب الانتاج — البث ، اي انه ليس مجرد توظيف مباشر للايديولوجيا السائدة في ميدان فني محدد ، لان التوظف المباشر للايديولوجيا على المستوى الفني مفهوم خاطىء وانعكاسي يحيل العمل الفني الى مستوى الدعاية المباشرة وبالتالي يهدمه . ويحيل البحث الـــى عملية اكتشاف وظائفية تمنع الاستقلال النسبي للمستويات

وتدمجها . فيخضع البحث المنهجي للشعار الجاهز ولا يسمح له باكتشاف العلاقات التي تحكم منطق العمل الفني وعلاقته بالايديولوجيا . لكن المسرح(٣) في آخر تحليل لا يستطيع تجاوز أفق الايديولوجيا السائدة ، فيقوم بدور الجهاز الايديولوجي ، ضمن واقع التشتت في تكون الايديولوجية اللبنانية ، المحكومة بواقع الانقسامات الطائفية ، العائلية والتي تتوحد ضمن عملية اعادة التوزيع التي تحكم منطقها الداخلي والتي تتحكم بالنظام الاقتصادي وبالعلاقات السياسية في لبنان ، المرتبطة بشكل عضوي بالواقع السياسي والاقتصادي العربي .

هـ ــ تريد هذه المقدمات ان تؤكد من ناحية ثانية على ضرورة دراسة المسرح اللبناني من خلال علاقته ببقية اشكال الممارسة الادبية ــ الفنية . اذ ان الولادة المعاصرة لهذا المسرح تمت من خلال علاقة وثيقة بالتطور الذي صاحب الحركة الشعرية المعاصرة وممارستها . كما ان المسرح « الشعبي » نما في احضان وسائل الاعلام الجماهيرية (التلفزيون خاصة) اي ان اكتشاف الارتباط والتمايز على هذا الحيز يسمح لنا باضاءة الكثير من الجوانب الغامضة في حركتنا المسرحية . فالطبيعة الخاصة للممارسة المسرحية لا تحجب عنها تفاعلها داخل حركة التثوير التي رافقت التعبير الشعري المعاصر في توجهه نحو تلمس « الفاجع » في حياتنا العربية من اكثر من موقع ومنظار . غير ان هــذا الاطار العريض ، يسمح في المقابل باكتشاف مفاصل خصوصية التجربة المسرحية اللبنانية ، وتمايزها عن الشعر والرواية ، بوصفها فنا تشكيليا ــ ادبيا ، يقيم علاقته من خلال الحركة وليس عن طريق الكتابة .

تسمح لنا هذه المقدمات المنهجية ان ننتقل الى استعراض تاريخي قصير لعوامل نشوء وولادة الحركة المسرحية بوصفها مقدمة ضرورية للمنهجية الجديدة التي نقترحها ولدراسة المسرح من خلال الايديولوجيا اللبنانية ومن خلال منطق الخدمات ــ عدم الانتاج ــ الذي يحكم الواقع اللبناني بجميع ابعاده والذي يضع له حدودا لا بد من معرفتها وتحليلها كمقدمة ضرورية لطموحات التجاوز داخل منطق ثوري جديد .

٢ ــ منطق الولادة

أ ــ المسرح هو فن جديد في تراثنا العربي . وقد بدأت طلائع عملية البحث عن اشكاله فيما نسميه بعصر « النهضة » عبر الاحتكاك بالثقافة الغربية الحديثة منذ حملة بونابرت على مصر . ووعي هــذا الطابع الجديد نجده واضحا عند اول كاتب مسرحي عربي بالمعنى الحديث (الغربي) للكلمة : توفيق الحكيم(٤) ، اي اننا نقوم باستيراد فن كامل وبمحاولة تطويعه لواقعنا العربي . ونفهم هذه العملية مــن خلال الاتجاه الايديولوجي العام الذي ساد عصر

«النهضة» . غير ان محاولة اكتشاف الجاحظ عبر المسرح ومثلها تماما محاولة اكتشاف اصول الرواية الحديثة في المقامة ، عملية مضحكة ومأساوية في آن . اذ انها تؤكد على طابع التخوف وعقد النقص الذي صاحب ويصاحب الاحتكاك بالثقافة الغربية الحديثة . ان جدة الممارسة المسرحية طرحت وتطرح مسألة وجودها من حيث الاساس(٥) .

ب ــ والواقع ان المسرح العربي المعاصر حاول القيام بمحاولات تراثية ، اي محاولات للبحث عن نقاط ارتكاز تراثية شعبية التمسرح والسامر (ادريس) الخشبة التي لا تنفصل عن الجمهور (ونوس) المسرح المستدير والحكواتي (ملتقى) . لكن هذا البحث يتعثر او يستمر بخطى بطيئة . وفي المقابل اذا حصرنا بحثنا في لبنان ، نشهد خلال السنتين الاخيرتين انتشارا جماهيريا واسعا للمسرح مع خفوت في مسألة البحث هذه لمصلحة الانجاز الذي تم من خلال واقع المسرح اللبناني . (سنتحدث مفصلا عن هذا الانجاز في سياق ملاحظاتنا هذه) .

ج ــ حين نحصر حديثنا في المسرح اللبناني المعاصر ، فاننا نعتبر بداية المسرح الحديث مع التيارات التشكيلية التجديدية (ملتقى ــ ابو دبس ...) ومع افتتاح اول مسرح دائم (مسرح شوشو) . لان هذه المرحلة تشكل قفزة نوعية وواقعية . ففيها نشهد بداية العمل المسرحي الجدي ثقافيا وتسويقيا . وفي داخل هذه المرحلة ولدت التيارات المختلفة التي تدرجت في الانغراس داخل الواقع اللبناني حتى وصلنا اليوم الى فترة ازدهار مسرحية لم يشهد لها الوطن العربي مثيلا(٦) .

د - لم تكن ولادة المسرح اللبناني مجرد فترة قام بها نفر من المثقفين المحبين للفن والقادرين بمستقبلهم، بل ان هذه الولادة تترافق مع عدة ظواهر حرية بالاشارة والتحليل .

١ ــ الدور الذي لعبته مجلة « شعر » في موقفها الليبرالي ، وفي محاولاتها التجديدية الجذرية انطلاقا من فهم محدد لدور الشعر والشاعر وعبر علاقة وثيقة بمثال ثقافي تطعم به الشعر العربي من خارجه ومن ضرورات تطوره الداخلي ، عبر اعادة اكتشاف للعلاقة بعملية تثوير اللغة والشعر من خلال الاحتكاك بالتراث الشعري الغربي . واذا كانت مجلة « شعر » خارج البدايات الاولى (السياب ، الحيدري ، الملائكة ، صايغ) لهذه العملية الجديدة فانها اعطتها نظريتها واسهمت بشكل جدي في تثويرها . فمجلة « شعر » هي بهذا المعنى استكمال للتوجه الجبراني وان خفت الصوت الاجتماعي ــ السياسي الملتزم الذي تميز به جبران في مراحله الاولى ليعلو الصوت التشكيلي . هذه الثورة الشعرية التي حددت نهايتها وانتقالها الى مراحل اخرى طبيعتها هذه ، استطاعت ان تشكل تيارا فنيا كاملا اثر ، بشكل

محدود ، على الرواية (حليم بركات ــ ليلي بعلبكي) ، كما نلمس آثاره على المسرح في اكثر من موضع واحد (الترجمات على سبيل المثال) .

٢ ــ اعادة اكتشاف الاغنية العامية ــن خلال الانجاز « اللغوي » الشعري ، عبدالله غانم ، ميشال طراد والرحابنة وسعيد عقل ، وقد انتج هذا التيار الفولكلور الرحباني ومدرسته المسرحية الغنائية .

٣ ــ الدور البالغ الاثر الذي بدأت تلعبه وسائل الاعلام الجماهيرية بعد استحداث التلفزيون في لبنان . فقد ادخل هذا الدور الترفيه الى جانب الاعلان التجاري في قطاعات ريفية ومدينية واسعة .

تلتقي هذه التيارات الثلاثة مع تحولات اخرى ــ تحول بيروت الى سوق فنية عربية واسعة ، اشتداد دور الصحافة اللبنانية من خلال دورها العربي الصراعي الوسيط . وفي الاساس الدور الحاسم لنظرية التحديث الشهابية التي برزت من خلال الدور الايديولوجي البالغ الاهمية الذي لعبته الندوة اللبنانية في التركيز على شعارات مرحلة « اجتماعية » جديدة يميزها التفلسف الشخصاني(٧) والتي اسهمت في فتح آفاق « عصرية » كانت لا تزال مغلقة خلف حجاب التعنت الطائفي لما قبل ١٩٥٨ .

كما تلتقي ، مع سياسة رسمية (سياحية) تمثلت في مهرجانات بعلبك التي تبنت اولى المحاولات المسرحية (ابو دبس ــ ملتقى) وحاولت في مرحلة لاحقة عبر مسرحها « بعلبك » استيعاب الحركة(٨) المسرحية بجمية اجنحتها . وتلتقي هذه العناصر من ناحية ثانية بدافع اقتصادي متمثل فيما يعرف بالازدهار اللبناني (التجارة ، الوساطة ، السمسرة ، تدفق اموال البترول ...) مما سمح بل فرض منطقا داخليا خاصا على الحركة الفنية وقام بحركة التفاف استيعابية فتحولت هذه الحركات في معظمها من مجرد طموحات الى واقع مادي ملموس(٩) .

٣ ــ البدايات الطموحة

مثلت بدايات الحركة المسرحية اللبنانية (ابو دبس ــ ملتقى ثم جلال خوري ، برج فازليان ، شكيب خوري ، روجيه عساف ...) محــاولات طموحة ، لعرض مسرحيات غربيــة حديثة ضمن بحــث تشكيلي معاصر (اخراج ــ ديكور ــ اضاءة ــ تمثيل ...) في اللغتين ، العربية الفصحى ، والفرنسية . وقد لعب بعض الشعراء في هذه المرحلة الاولى دورا هاما في ترجمة النصوص المسرحية ، وفي محاولة اكتشاف فصحى قريبة من العامية .

وقد حملت هذه البدايات نواة اطروحات فكرية وايديولوجية مختلفة ، كانت تصطدم في العجز عن استقطاب المشاهدين (فشل تجربة مسرح الاشرفية) . في المقابل كان المسرح الغنائي ينمو من ضمن الاكتشاف اللغوي الموسيقي ومن ضمن محلية التجربة الفولكلورية التي تعيد رسم صورة القرية من خلال صورة غير واقعية ومن خلال التركيز على دور البطل الفرد (فيروز) الصوت والاستقطاب . كما كانت محاولة النزول الاولى الى المسرح اليومي التجاري (شوشو) الذي مثل الى حد بعيد القدرة على الاستقطاب المسرحي من خلال الدور الاعلامي التلفزيوني . ومن خلال الاخلاص المتطور للتراث المسرحي الفكاهي العربي . ومـــن ضمن القدرة علـــى تمثيل وطرح بعض المشاكل الاجتماعية من خارجها متمركزا حول الفرد بروح تهريجية .

سوف نستثني من مقدمتنا هذه المسرح الفولكلوري الغنائي ومسرح شوشو ، لانهما من طبيعة تختلف عن طبيعة الحركة المسرحية « الثقافية » فهما يأتيان من تاريخ آخر وعلاقتهما بأجهزة الدولة الايديولوجية علاقة وثيقة تاريخيا ، وهما كذلك يرتبطان بتراث « شعبي » ولا يدعيان حصانة ثقافية خاصة . ونحن حين نستثنيهما مـــن المقدمة (سوف نشير اليهما في سياق التحليل) نترك نمذجة المسرح الآخر تأخذ جميع مدلولاتها ، حتى نكتشف آلية الانخراط داخل اجهزة الخدمات ، التي هي آلية معقدة على اية حال .

فالبدايات الطموحة التي تمثلت في بحث تشكيلي وفني بالغ الجدية ، استطاعت ان تشير الى مرحلتين :

أ ـــ مرحلة التأثر الاولى بالمسرح العربي ، حيث لعب البحث الجمالي النور النيبين ، وانفسح هذا البحث لنفسه المجال واسعا للغوص في التيارات الفكرية الغربية بشكل عشوائي (شكسبير ، برشت ، سارتر ، كامو ، بيكيت ، دورنمات ...) وكان هذا الانتقاء العشوائي ، يحمل اخلاص البحث الى جانب بداية تكون التيارات داخل الحركة المسرحية الوليدة .

ب ـــ مرحلة النضج الفني التي سمحت لأربعة تيارات رئيسية بـــأن تتشكل وان تبدأ عملية سير شاقة في طريق (الاختلاف ـــ الالتقاء) تحت مظلة السوق التجارية الخدماتية :

١ ـــ البحث عن الجمالية التشكيلية في المسرح ، من ضمن منطق اعداد الممثل بشكل خاص ، والاتكال على ترجمات مسرحية تتراوح بين التراجيديا اليونانية (اوديب ملكا) والوجودية (العادلون) ومسرح العبث (الملك يموت) وقد استطاع منير ابو دبس ايصال تجربته الى قدرة على اعتقال اللحظة الفنية ضمن جمالية حبست نفسها في جدران اللحظة ولم تستطع ان تجد

لنفسها موطىء قدم . فانهارت التجربة لتأخذ شكلا جديدا غروتوفسكيا صوفيا .

٢ — المنهج « البريشتي » الذي مثله جلال خوري ، عبر تعريب مسرحيات بريشت ومن ثم اقتباسها . وفي هذا المسرح (ارتيرو ، سوق الفعالة ، ويزمانو) نجد محاولة منهجية تدرج في محاولة التأكيد على طبيعة المسرح الملحمي بشكل مخلص لكنه يتكيف مع شروط الولادة الصعبة ، ويحاول جاهدا اقتحام السوق المسرحية .

٣ — المنهج الوطني الذي اكده « محترف بيروت للمسرح » (روجيه عساف ونضال الاشقر) بعد الهزيمة ، في مسرحيات وطنية من طبيعة خاصة ، تؤكد على الطابع القومي دون اهمال للصراع الاجتماعي . لكن هذا التأكيد يهدف الى توعية اسقاطية بكل ما في هذه الكلمة من مبالغة وادعاء .

٤ — المحاولات التجريبية المحدودة جدا التي قامت بها « حلقة المسرح اللبناني » (انطوان ملتقى) في استخدام المسرح المستدير (سوء تفاهم لكامو) والحكواتي ، والظلال . لكن هذه المحاولات التجريبية بقيت عند حدود الشكل المسرحي الذي يبحث عن محليته ولم يبحث عن نقاط ارتكازه الا في الاطار التشكيلي المحض ، اي انه في بحثه عن مضمون محلي بقي في اطار الشكل وخارج الحركة الاجتماعية .

الى جانب هذه الاتجاهات الاربعة حاولت مسرحيتان **اختراق هذه** النمذجة لكنهما بقيتا في نهاية المطاف **مجرد عرضين لا صدى لهما . الاولى هي مسرحة الشدراوي (اعرب ما يلي) التي حاولت ان تمزج الشعر بالحركة (قصائد لادونيس وانسي الحاج ومحمود درويش ومقطع مسرحي لونيوس). وقد شكلت بداية ولادة مسرحية من داخل الشعر — المعاربة الادبية العربية بامتياز — واخترقت جدار الخشبة في توجه واع لمستلزمات** الصراع الوطني — الطبقي ، دون ان تغرق في التفاصيل الدائرية . وهي بداية للولادة الشعرية المسرحية (وليس لولادة الشعر المسرحي على منوال عبد الصبور مثلا) لكن هذه البداية انسحبت نهائيا ولم تستطع ان تتقدم خطوة واحدة الى الامام . (ليس هناك اية علاقة ممكنة بين هذه المسرحية وبين «الامير الاحمر» آخر المسرحيات التي اخرجها الشدراوي) . والثانية هي محاولة ريمون جبارة (لتمت ديزدمونا)(١٠) التي تتميز بالمباشرة المغلقة داخل دائرة البحث عن معنى حين نصلب البطل ونقتله — فلا نستحقه — الى جانب دائرة المضمون وفي داخلها ، يتحرك الشكل في بحث تشكيلي غير « جمالي » بالمعنى الطهري لهذه الكلمة . لكنه امام انغلاق المضمون يتوقف عند معارضات اولية تستعمل صور الحائط والكلام المضاد مع اعتماد كامل على عنصر الاضاءة الذي يلعب دور الكلمة الشعرية في اغلب مفاصل المسرحية واكثرها حساسية .

غير ان هذا البحث يتفتت امام استحالة اختراقه لحركة اجتماعية ، فيبقى هامشيا وغير قادر على الاستمرار . لذلك تبقى منــه انجازاته التشكيلية وامكانية اختراق النمذجة الرباعية الاولى ، بنمذجة جديدة تستعير مفاهيمها من داخل تجربة خاصة . لكن هذا الطريق هو اكثر الطرق صعوبة ووعورة ، لانــه مكلف بازالة ركام ثقافي طويل ، وتشريط سمعي — بصري ومسرحي قامت به الاجهزة الايديولوجية لفترة طويلة . لذلك كانت هاتان المسرحيتان محاولة لاختراق افق التبعية الثقافية ، دون ان تستطيعا الاستمرار في شروط وواقع المسرح اللبناني .

ان عدم القدرة على الاستمرار لا يميز هاتين المسرحيتين وحدهما ، بل ينسحب على جميع هذه المدارس المسرحية . فالتخلي عن الحصانة الثقافية ، هو شرط للدخول الى ملكوت مسرح الخدمات والترفيه . هذا التخلي هو تخل عام وواع في كثير من الاحيان . او هو انسحاب اضطراري وانهيار شامل امام الافق المسدود بالشرط الايديولوجي الباهظ الثمن لعملية الدخول هذه .

اذا كان الجانب الوصفي من كلامنا صحيحا بشكل عام ، فانه يسمح لنا بالانتقال الى نقاش هذه الظاهرة المسرحية (مسرح المثقفين) لنكتشف انها جزء من عملية تجديد شاملة في جميع الفروع الادبية . غير ان المسرح بتميزه من حيث الطبيعة يسمح وبشكل قاطع باطلاق اسم مسرح لبناني على هذا الانتاج (في المقابل ، لا نستطيع مثلا الحديث عن الشعر اللبناني المعاصر او الرواية اللبنانية المعاصرة الا بشكل غير علمي ولاسباب منهجية لا نوافق عليها) . هذه الصفة « اللبنانية » هي الحد الذي تسقط عنده التجربة المسرحية جميع براقعها وتضطر الى الظهور عارية . فعملية الغزو الجماهيرية التي بدأ المسرح يخطو اليها بشكل متسارع تشكل المقياس الذي فرضته السوق بمعناها الرأسمالي الوسيط على الحركة المسرحية التي بدأت عملية انخراطها التدريجي بمسرحية (ضاعت الطاسة) اخراج ملتقى والتي حاولت مع المحافظة على تشكيلية خاصة ان تستوعب الممارسة التلفزيونية دون ان تسقط فيها . لكن هذه المحاولة فشلت لضيق المساحة التي استطاع المسرح احتلالها في مواجهة الخط الذي مثله شوشو . ثم كانت محاولة برج فازليان في « لعبة الختيار » تأكيدا على ضرورة اكتشاف نقاط الانخراط دون الانزلاق اليها بشكل كلي . والواقع ان مسرحية جلال خوري « جحا في القرى الامامية » استطاعت ان تخرق الحصار الجماهيري الذي فرضه شوشو على المسرح وان تشكل بداية لمرحلة جديدة كليا « محلية في سمتها الغالبة » للمسرح اللبناني ، حيث تنعدم الحدود والفواصل بين المدارس المختلفة . ويبقى على الاطراف اختلاف يؤكد الائتلاف في مسار موحد . لذلك فالانتقال الى الضفة الثانية فتحت له هذه المسرحية دون ان ترسم هي جميع آفاقه . اي ان جلال خوري حين بدأ مــع « جحا » عملية الانخراط الواسعة ، لم يتنازل عن بريشت الا ليلبنن « شفيك » ، فأدخله في سيرورة « لبنانية » من حيث نمط العلاقات . وقام

بمحورة المسرحية حول اطراف الصراع الاجتماعي (المكتب الثاني) مركزا على شخصية البطل وعلى الكلام . الكلام الكثير والمجاني الذي يسحق التجربة الاجتماعية عند حدود علاقة حية بجمهور يتفاعل مع العمل المسرحي بشكل مباشر لان هذا العمل يعطيه اجوبة على شكل سؤال لم يستطع المخرج المؤلف ان يطرحه في نهاية المسرحية بشكل يعيد انتاج العمل المسرحي في الممارسة الجماهيرية . لذلك تنهار اطراف العمل المسرحي رغم اخلاص تقني لتجربة بريشت المسرحية . لكن هذا الاخلاص يؤكد على انهيارها فيما هي تتوجه الى جمهور طبقي محدد (برجوازي) ولا تستطيع ان تطال عينات من الناس الذين ظهروا على الخشبة (الفلاحين الفقراء) . لذلك فهي تنقل لهــذا الجمهور انطباعه عن الذين يراهم على الخشبة مؤكدة ، ليس على العلاقات الطبقية ، بل على علاقة القمع والاجهزة التي تبقى خارجية في اغلب الاحيان . هكذا يتوج الانخراط نفسه في الخضوع لمستلزمات السوق ولقوانينها الخاصة ، قانون التشريط الطويل للجمهور ، قانون معاملة السياسة بوصفها طرفا وليس محورا ، قانون الشخصية المحورية ، وقانون الاضحاك بالنكتة وليس من داخل الموقف المأساوي(١١) . وبعد «جحا» انطلقت شخصية «اخوت شانيه» التلفزيونية لتمهد لتوسيع اطار تجربة شوشو ولنقلها الى حيز المنافسة التجارية الجدية مع شخصية « نموذج » لا يتغير . اي ان مسار الانتقال الى اطار الجمهور الواسع العديد قد تحكم به منطق داخلي الغى الحدود بين المدارس المسرحية المختلفة [الحدود المأخوذة من تسميات لتيارات مسرحية غربية] ليرسم حدودا جديدة داخل المسرح اللبناني تمت بعلاقة قربى الى الحدود القديمة لكنها تختلف في كونها الآن اصبحت محكومة بمنطق صارم يفرضه عليها « بيروت وسوقها التجارية » . لذلك يعود المسرح اللبناني الى التشكل من جديد في مسرح مباشر — مسرح المركز في علاقته بالجمهور وفي اهتماماته السياسية ، الخارجية) . والمسرح الذي يقع على الطرف — المنسي — الشرقي — التجريبي الذي يشكل جزءا من بنية هذا المسرح الواحد . لكنه يحتفظ لنفسه بمنطق آخر ليس غريبا عن المنطق الاول بقدر ما هو صورته الاخرى .

اسهمت هذه المقدمات التحليلية في السماح لنا باكتشاف نقطتين :

١ — المفهوم العام للمسرح اللبناني مــن حيث ضرورة وضعه داخل الايديولوجية السائدة في سبيل فهمه . وضرورة التعامل معه بوصفه ممارسة اجتماعية ، تخضع لمنطق العلاقات الطبقية — الاجتماعية — السياسية . مع كونه في الاساس ممارسة ايديولوجية ، اي ان للانعكاس دورا داخل العمل المسرحي ، وهو دور واضح وفي التحليل الاولي .

٢ — اكتشاف مسار التحول الذي طرأ على ما نسميه بالمسرح « الثقافي » الذي هو انخراط داخل البنية الايديولوجية اللبنانية . اي ان منطق الطرف

المثقف ثقافة حديثة (غربية) قد سقط كطرف لينخرط في مسار طويل من الانتاج الايديولوجي ــ الفني ــ الادبي ــ التلفزيوني . وهذا الانخراط هو انخراط حتمي ضمن منطق الممارسة المسرحية الحالية (استيراد الشكل كاملا بمضمونه بعد القيام بدبلجة محلية) . وفي ظل ممارسة سياسية جماهيرية بقيت محدودة بحدود التركيبة اللبنانية وحدود العلاقة العربية المثورة(١٢) .

٤ ــ الثوابت في المسرح اللبناني

نحاول الآن ان نبحث عن ثوابت هذه الحركة لان الوصول الى تحديدها ولو بشكل اولي ، يقيم العلاقة بين المسرح وبقية مستويات الايديولوجية ويسمح لنا بالتالي بالوصول الى نقطة الارتباط المنهجية (المسرح والخدمات) التي طرحناها في بداية ملاحظاتنا . غير ان استعمال تعبير « الثوابت » يوحي بأن الحركة المسرحية قد وصلت الى مرحلة نضج تسمح لنا باستخلاص ثوابتها . وهذا لم تصل اليه حركة ناشئة . من هنا منشأ تحفظنا على استعمال هذا التعبير الذي نستخدمه للدلالة على المحاور الاساسية التي رست عندها الحركة المسرحية حتى الآن في عمليات تنازلها امام الدخول في المسرح « الجماهيري » اي انها تشكل العلامات الاساسية الثابتة نسبيا التي تشكل اهم مميزات العمل المسرحي في علاقاته الداخلية .

أ ــ الفرد ــ المحور

الفرد هو محور العمل المسرحي . حوله ومن اجله تتأسس العلاقات داخل العمل المسرحي . اي انه يبقى خارج لعبة العلاقات ليشكل نقطة استقطابها . من هنا يأتي دور الممثل « النجم » الذي يقيم علاقته مع الجمهور خارج دائرة العمل المسرحي وعلى حساب هذا العمل (شوشو ، اخوت شانيه ، كرباج) . اي ان بطل المسرحية حين يصير محورها يلغي جماعية اللحظة المسرحية ليحولها الى لحظة علاقة الفرد بالجمهور ، ضمن القبول بدور التحول الى مذيع يثير الشفقة او الضحك او الاثنين معا . دون الوصول الى طرح المشاكل اليومية الا من خلال حجاب اشكالية غير واقعية ، تتمثل في بطولة فردية غير موجودة الا خارج معاني البطولة (حتى التقليدية منها) . فحين تختفي القبيلة على الخشبة ولا يبقى منها سوى « شاعرها » فانه يسقط في لعبة اختلاق الحوادث التي تلهي الجمهور عن التساؤل ، ليتحول العرض المسرحي الى سهرة ممتعة تؤكد العلاقة الفردية . اي علاقة المشاهد كفرد بالبطل كفرد . اي يقوم العمل المسرحي بعملية نفي مزدوجة للجمهور ولجماعية العرض المسرحي . وهذا يؤكده العديد من الاعمال المسرحية لا سيما مسرح التهريج المباشر ومسرح الفرد البطل الذي تسخر جميع عناصر العمل من اجل بروزه .

ب ـ انعدام الحركة الاجتماعية

اذا كانت المسألة الاولى صحيحة فلا يبقى هناك اي مجال للبحث عن حركة اجتماعية على الخشبة . فتتحول العلاقات الاجتماعية ـ الطبقية الى لوحات معزولة في افضل الحالات ، ليقوم البطل بابتلاعها او بانتاجها بواسطة الحوار الذي يحل في كثير من الاحيان مكان الحركة على الخشبة . وحين يحاول العرض المسرحي تجاوز الحوار المجرد فانه يسقط في الرمزية (ازار) او في المشاهد المجتزأة غير القادرة على الاقناع بواقعيتها (الستارة) او في الخط الشعري الذي ينتج نقيضه على المستوى المسرحي في اشارات سريعة الى الواقع (زكور) . اي ان المسرح حين يطرح مشكلات اجتماعية ـ سياسية (الطائفية مثلا) فانه يقوم بعملية عرض سريعة لها ليس في سبيل الوصول الى اكتشاف آليتها من خلال بناء جماعي يفترضه العمل المسرحي ، بل في سبيل استخدامها كجزء من حركة خاصة يعبر عنها المسرح بوصفه طرفا ايديولوجيا للحركة الاجتماعية . من هنا فان هذا الاعدام للعلاقات الاجتماعية حين لا يتم داخل اطار شعري فانه ينكشف بسرعة عند التحليل عن **ارادية** تقوم بصياغة العملية المسرحية .

ج ـ المباشرة

ان السمة الاساسية لحركتنا المسرحية هو مباشرتها ، اي ما يسمونه « بالمسرح السياسي » الذي يتلخص عند الوقوف امام بعض المشكلات السياسية (بعد الهزيمة خاصة) والتنكيت عليها ، او اقتناص لحظات من الاهتراء السياسي اللبناني والسخرية منها . وحين حاولت بعض الاعمال المسرحية التمرد على هذه السنة (محترف بيروت للمسرح لاسيما في مجدلون) او « جحا في القرى الامامية » فهي اما انها تساقطت دون القدرة على الاندماج داخل بنية ثورية وإما انها انشدت الى بهاتة السائد الذي ما لبث ان ابتلعها . لذلك فمباشرة المسرح اللبناني تبتعد كثيرا عن مفهوم المسرح السياسي بمعناه الكلاسيكي الذي يتجسد في قدرة على اكتشاف الواقع واكتشاف منطق علاقاته ضمن الملحمية البريشتية ، بل تحول هذا المفهوم في ظل ثقافة الاستهلاك اللبنانية الى مجرد « لطشات » ذكية للواقع تلقى لكي تذكر الجمهور بمشاكله التي تأخذ ضمن الايديولوجية السياسية اللبنانية طابع « المزاح » طالما لم تنتقل الى صراع « طائفي ـ طبقي مسلح » . فالنكتة لا تطرح الاسئلة . انها جواب جاهز عن جميع الاسئلة ، تقوم بعملية نقل ممسرحة للجريدة اليومية البرجوازية ولاخبار الطبقة الحاكمة التي تحتل حيزا هاما في جرائدنا .

وحين حاولت (الستارة) تجاوز هذا الافق فانها استبدلته بوعظية استطاعت ان تلتقط بعض المشاكل دون ان تقدر على طرح الاسئلة ، بل كانت اسئلتها لا تؤدي الى الدخول في البحث عن الاجابة الثورية . وانما اصبحت ضميرا معذبا لا يعلم كيف يواجه العالم .

المباشرة في المسرح اللبناني هي تعبير عن الوقوع في اسر اللحظة السياسية . لذلك فأهمية العمل المسرحي تصبح آنية (جدا) ولا تستطيع اختراق هذه الآنية للوصول الى العمل الذي يستطيع البقاء مع التغيرات الفوقية التي تجري في الواقع السياسي .

د ـ انهيار القيم الاجتماعية

حين يحاول العمل المسرحي التخلص من مآزق الثوابت السابقة او من بعضها . فانه يكتشف لنفسه حدودا انهيارية ، فيقوم بعملية اعدام للواقع ضمن *اتقان فني تشكيلي (زكور وأوبو)* . *اي يصبح المسرح مكانا لمكاشفة* الذات امام جدران العجز الكامل عن ملامسة الواقع ، فيتم الهرب من هذه الملامسة على ايقاع تدمير كل شيء والتمفصل حول لحظات يتم الوصل بينها بشكل ذاتي ، فيجري تدمير الواقع على ارض هذا الواقع ، ولا يتم الانهيار على ايقاع الولادة ، فيبقى مجانيا لا يقوم بانتاج نقيضه الا من خلال دلالاته السلبية . ان طبيعة هذا الانهيار تأتي تمردا على الواقع بالسلب . لكن هذا التمرد حين يحصر نفسه ضمن الجدران « اللبنانية » فانه لا يواجه مسؤولية القفزة النوعية . بل يبقى عند حدود التدمير الخجول من باب السخرية من الواقع وسحق دراميته على ايقاع الرقص الجماعي الذي يتفتت .

ثلاثة مفاصل

ان هذه الثوابت التي استعرضناها بشكل سريع لا تنفي التنوع في المسرح اللبناني بل تؤكد عليه متخذة قاعدته . ورغم ان بعض المحاولات التقنية (الديكتاتور لعصام محفوظ) حاولت تجاوزها فانها تؤكد نفسها اكثر فأكثر في عملية التعدد الكبيرة التي تتواجد داخل المسرح اللبناني . هذه الحركة التي تفرز من ضمن ممارستها تعددها وأشكالها المختلفة التي تؤدي الى ثلاثة مفاصل :

١ ـ الوحدة والانشطار

ان التعدد الكبير الذي يصاحب العمل المسرحي يؤدي عمليا الى وحدة من داخل الانشطار . هذا التوحد هو الذي يجمع شوشو و « غروتوفسكي » داخل نسق ايديولوجي واحد رغم الخلاف الكبير على جميع المستويات بينهما . اي ان هذين الحدين يسمحان بتوحد من نمط غير شكلي وغير ظاهر . انهما يتواحدان داخل بنية ايديولوجية تتعامل مع الواقع من خارجه . اي من صورته المفتتة داخل مرآة ايديولوجية واحدة . لذلك يأتي التوحد ليبرهن على سياق مشترك وقاعدة واحدة تطمح الى تحويل المسرح الى طقس احتفالي (تهريجي او درامي) من خلال علاقة تسطيح الواقع وتبسيطه امام بنية

كولونيالية لا تستطيع تجاوز نفسها من داخلها . اي ان هذا الانشطار داخل الوحدة الايديولوجية هو تقسيم لهذه الوحدة الى لحظات تجيب عن طموحات ثقافية متباينة وتخرج من اطار « تراث » متعدد العناصر . لكن النتيجة التي يطمح العمل المسرحي الى ايصالها تأتلف رغم اختلافاتها داخل الابتعاد عن اية صيغة تهدف الى الاسهام في تدمير الواقع واعادة بنائه . اي ان الرؤية الفنية في هذا المسرح لا تسمح بـأن يتحول العمل المسرحي الى اكثر مـن شاهد (وهو في غالب الاحيان شاهد زور) على واقع ميزته الثبات والقدرة على امتصاص عوامل النقمة داخل تركيبة ايديولوجية هشة .

ان الوحدة تقوم بأجزائها المختلفة بعملية تأكيد نفسها من خلال انتمائها الى افق موحد .

٢ ــ استحالة استمرار الحلول الوسطى

ان عملية الاندماج داخل منطق واحد ، تجعل المسرح الوسطي ، خارج اللعبة وتحكم بانهياره . فظهرية الطرح الوطني (التي دخلت المسرح اللبناني مع دخول المقاومة) تتساقط امام الواقع الجديد المتأتي عن ضمور الواقع الثوري العربي بعـد هزيمة ايلول ، لتسمح للايديولوجيا اللبنانية بعمليـة امتصاص للنقمة التي برزت في المسرح وتحويلها الى مجرد هرب الى احـد حدين ــ المسرح المباشر او التصوف ــ وهي بذلك تعلن نهاية محاولة اقتناص الجمهور من موقع الاستفادة من بعض الفجوات في الاجهزة الايديولوجية . لذلك يتحول المسرح الاختباري الى لحظة استراحة قبل الدخول في فلـك التلفزيون وينهار محترف بيروت للمسرح . وتتساقط المحاولة البريشتية امام ضرورات القبول بالذوق السائد وبالنكتة السائدة . ان هذا الواقع يحمل الكثير من الدلالات التي تسمح باشارة الكثير من الجوانب ، والتي تتسم بعملية التأكيد على الاكتساح الايديولوجي اللبناني للمسرح .

٣ ــ الحـد الانهيـاري

وهـو حد ثقافي بشكل مباشر . فالتشكيلة الفنية ومحاولة الابتعاد عن متطلبات السوق ، تؤدي الى اللقاء بها على عتبة الحد الانهياري . فالثقافة « الغربية » بمعنى التمثل بها دون محاكمة نقدية جذرية تؤدي الى التأكيد على استحالة القدرة على التعامل مع الواقع او فهمه . فتقوم بعملية تدميره دون الاستناد الى نقاط ارتكاز دمارية من داخله . اي ان الحد الثقافي الاكاديمي حين يستعير ادوات لقائه بالجمهور من داخل الممارسة المسرحية اللبنانية ، فانه يقوم عمليا باعلان فشله في الوصول الى الجمهور وقبوله دور المهدم المتبني لاشكال قديمة كان يرفضها سلفا .

ظاهرات كثيرة

لا تتشكل هذه المفاصل وحدها ، وانما تتشكل داخل عملية بناء العلاقة بالجمهور الواسع ، هذه العملية التي تؤشر الى العديد من الظاهرات :

أ ـــ غلبة الطابع التجاري

فالاحتراف المسرحي ، بدأ يتأسس في لبنان من خلال طابع تجاري محض ، اي من خلال القبول بتضخيم العناصر الثانوية (الديكور والملابس) على حساب النمو الطبيعي . هذا التضخم السريع ادى الى الدخول في منطق له قواعده الخاصة الخارجة عن ارادة المسرحيين . اي ان الطابع التجاري كان تحديدا مضطرا الى استعارة الكثير من الاشكال التلفزيونية ، والى الخضوع لمستلزمات الذوق السائد ، فمنع نفسه من التطور خارج دائرة محكمة الاغلاق تستطيع ابتلاعه . فهو بهذا المعنى لم يقم فقط باستعارة الشكل التلفزيوني بعد تطعيمه ببعض المنجزات التقنية وقام بعملية تطويره داخل الصيرورة الخادعة لبيروت عاصمة للفن والادب في العالم العربي . ان الطابع التجاري لا يرحم . فهو منطق له قواعده وليس عشوائيا كما يظهر للوهلة الاولى . هذا المنطق يحتم الاستناد الى نقاط ارتكاز جاهزة يجري بناء العمل المسرحي على اساسها . في هذه النقطة سقط المسرح وتداعت تحديثيته الى شكلية محضة تستطيع الايديولوجية اللبنانية استيعابها وهضمها بسرعة .

ب ـــ سيطرة التلفزيون

ان العلاقة مع الشكل التلفزيوني اذا نتجت فانها تستطيع ان تؤدي الى نتائج بالغة الخطورة . تؤدي في آخر تحليل الى نقل التلفزيون على الخشبة (شوشو ، الامير الاحمر ، اخوت شانيه والعديد من المسرحيات الاخرى) . هذه السيطرة وان لم تكن عامة في المسرح اللبناني فانها تشير الى نقطة خطيرة جدا وهي استيعاب الممارسة المسرحية الجديدة نسبيا داخل الاشكال القديمة .

ج ـــ النقد والتسويق

ان هذا الانفلاش ادى الى انهيار جميع المقاييس النقدية وتحول النقد المسرحي (وهو يتم عادة على صفحات الصحف اليومية والاسبوعية في غياب كامل للمجلات الثقافية) الى مكان للتسويق يخضع للكثير من العوامل الايديولوجية والذاتية . اي ان العلاقة الوثيقة بين المسرح والصحافة تتأكد من خلال الدور التسويقي ـــ التجاري ـــ للصحافة اللبنانية في اغلبيتها . لا سيما واننا نشهد في لبنان نمو اجهزة صحافية على قاعدة رأسمالية حديثة

نسبيا تسمح بعملية استقطاب جماهيرية (صحيفة النهار على وجه الخصوص) لذلك فحين تتحول علاقة المسرح بهذه الصحافة الى علاقة عضوية فانها تعني ان مستلزمات ايديولوجية محددة تفرض نفسها على المسرح اللبناني . وتؤدي هذه المستلزمات في آخر تحليل الى علاقة من طرفين تغذي الاتجاه الجديد ، اتجاه الانغماس في القوانين التجارية للنمط الرأسمالي الوسيط . وتقتل كل تجريبية تحاول البحث عن مناطق الالتقاء بالحركة الثورية داخل المستوى الفنـــي .

د ـــ تؤدي هذه الظاهرات الى عد عكسي يوصل الى نقطة الصفر . حيث تتلاقى هذه الموجة مع المحاولة التحديثية في التلفزيون اللبناني . وتبدأ عملية زحف المسرحيين اللبنانيين باستثناءات قليلة جدا الى التلفزيون . اي ان الانجازات القليلة جدا للحركة المسرحية توظف في خدمة احد اجهزة الدولة الايديولوجية الاكثر تأثيرا . ويصل هـــذا التوظف الـــى حدود مكشوفة (افلام عن الجيش بعد حملة ايار) او يبقى ضمن اطار ادخال دم جديد الى التلفزيـــون .

هـ ـــ ان هذه الممارسة تؤدي الى نتيجة اساسية : استحالة القدرة على بناء مسرح نقدي ـــ ثوري من داخل شروط الواقع التجاري ـــ الايديولوجي للمسرح اللبناني . فالايديولوجية اللبنانية قادرة على ابتلاع نقدها الداخلي وتوظيفه في خدمتها . اي انها من ضمن شروط دور بيروت وعلى قاعدة هذا الدور لا تفرز نقيضها الداخلي طالمـا بقيت الممارسة السياسية في حـــدود الديمقراطية اللبنانية الخاصة جدا . اي ان دعوات بناء مسرح ثوري داخل نمط الممارسة المسرحية السائدة ، لا تلبث ان تتساقط عند حدود عدم قدرتها على اختراق واقع سائد من داخله .

ان المسيرة الطويلة للمسرح اللبناني في سبيل الوصول الى الانخراط العفوي تؤدي الى نتيجة سلمية : فالمسرح ليس انخراطا في النظام السياسي . لكنه يحبل انخراطا ثقافيا مـــن طبيعة إصلاحية كسيحة لا تتجاوز السقف الايديولوجي لهذا النظام . لكنها تسقط عليه بقايا من طموحات « ثقافيـــة ديمقراطية » يجهضها الواقع ، فتجد على الخشبة متنفسا لها . لكن هذا لا يتجاوز السقف المحدد . فيدور حوله حاملا بعض الاحتجاجات المكبوتة .

الياس خوري

اشـــــارات

١ ـــ « وبكلمة مختصرة ، ان مناخ وتكوين وموقع لبنان الجغرافي ، هي في اساس رسالة هذا البلد التجارية والبحرية والثقافية ». جواد بولس . **تاريخ لبنان** . دار النهار للنشر ـــ بيروت ١٩٧٢ ص ٩ .

٢ ـــ اشير هنا الى التحليل الذي قام به نظير الجاهل في دراسته « البنية

السياسية وعلاقات النسب في لبنان » موضوعة « الاقطاع السياسي ». بحث لنيل الجدارة في معهد العلوم الاجتماعية ـــ الجامعة اللبنانية ١٩٧٣ . حيث يقدم تحليلا اوليا للايديولوجيا اللبنانية عند شيحا وحبشي .

٣ ـــ نحصر هنا كلمة « المسرح » بالمسرح اللبناني وبواقعه .

٤ ـــ غالي شكري . ثورة المعتزل ـــ دراسة في ادب توفيق الحكيم ـــ دار ابن خلدون ـــ الطبعة الثانية ١٩٧٣ .

٥ ـــ في كتابه **الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر** لا يطرح محمود امين العالم هذه المسألة الا من زاوية ارسطوية . اي ينطلق من انجاز « انساني » على المسرح ليسحب هذا الواقع على المسرح العربي .

٦ ـــ يذكر هذا الازدهار المسرحي بالازدهار الصحافي . هذان الازدهاران يشكلان جزءا من ازدهار شامل للوساطة الاقتصادية والثقافية التي يقوم بها لبنان .

٧ ـــ لعب رينه حبشي دورا خاصا ، فهو عدا كونه استكمالا لتنظيرات شيحا ولوزيعته الاستراتيجية ، حمل خلفية فلسفية « شخصانية » يمكن تركيبها على اخوية الطوائف اللبنانية في ظل التجارة المصحوبة بالتخطيط .

٨ ـــ لم تتكلل هذه المحاولة بالنجاح ، لان مستلزمات السوق التجارية استطاعت اختراقها في اكثر من صالة . اورلي ، فينيسيا ، النورماندي الخ ... ، لكنها استطاعت ان تستوعب اكثرية اجنحة المسرح « الثقافي » باستثناء محترف بيروت للمسرح لفترة طويلة .

٩ ـــ تمثل هذا الاستيعاب عبر الصحافة ـــ ازدهار السوق الفنية (بيع اللوحات ...) دور النشر وانتاج الكتاب السريع غير ان الشعر بقي في معظمه خارج اطار اللعبة ، لانه من طبيعية تراثية خاصة ويمتد على مساحة وطن شاسع يتمخض بالانتفاضات الدموية الثورية ؛ ورغم محاولة « دار النهار » تأطيره عبر « ملحقها » وعبر شراء مجلة « شعر » ، فان المحاولة سقطت بسقوط المجلة نفسها .

١٠ ـــ احتفلت « مواقف » في عددها رقم ٢٣ احتفالا خاصا بهذه المسرحية ـــ بداية المسرح الآخر ـــ لكن النزعة الاحتفالية لملف هذه المسرحية في المجلة حجب عنا فهم معاني هذه الصفة : « الآخر » .

١١ ـــ ان مقارنة هذا العمل بعمل بريشت Opéra d'quatre sous الذي سمح له بالانطلاق فيه الكثير من المبالغة والاسقاط غير الواقعي . وطبيعة المجتمع الالماني (الصناعي) تختلف عن طبيعة المجتمع اللبناني (الخدمات) وبالتالي فان شروط الانطلاق لا بد من ان تكون مختلفة .

١٢ ـــ لم تستطع الممارسة الجماهيرية لحركة المقاومة ان تفرز منطقتها الفني خارج الشعر . وهذا يعود الى حداثة التجربة الثورية الفلسطينية ، وعدم قدرتها على التبلور ايديولوجيا في ظل مظلة الوضع العربي الراهن .

الثقافة العربية الحديثة: تقييم جديد

بهذا العدد، تبدأ مجلة «مواقف» سلسلة دراسات حول الثقافة العربية الحديثة، بدءاً من أواخر القرن الثامن عشر. وهي تهدف اما الى أن تكشف، تاريخياً وموضوعياً، عن دور غير معروف لكنه يساعد في فهم مرحلته وكيفية تطورها، واما الى أن تعيد النظر في تقييم شائع أثبتت التجربة خطأه، واما أن تكشف عن أبعاد لم يكشف عنها الدارسون السابقون. وكل تقييم موقف، وهو لذلك لا يلزم الا صاحبه. وفي هذا العدد ننشر دراستين: الاولى للمفكر العراقي هادي العلوي، والثانية للمفكر اللبناني ناصيف نصار.

هادي العلوي

الفكر العربي في العشرين عاماً الاخيرة

بدأ الفكر العربي الحديث مع حركة الانفتاح على الثورة الفرنسية التي الهمت جيل مثقفي القرن التاسع عشر من العرب وحفزتهم لخوض النضال ضد الاستبداد العثماني والمحلي. وقد دعا هذا الجيل ــ الذي يضم امثال رفاعة الطهطاوي والافغاني والكواكبي ــ الى الحكم الديمقراطي وفق الصورة التي رسمتها تجربة الثورة الفرنسية مستأنسين من جهة بمبادىء هذه الثورة ومن جهة بالمبادىء الديمقراطية في تراث الاسلام السياسي. وكان لهؤلاء الرواد اطلاع جيد على فكر الغرب الحديث وتراث العرب القديم مكنهم من اثارة حركة فكرية وسياسية نبهت أذهان معاصريهم وغرست بذرة صالحة للوعي السياسي في عموم المنطقة العربية.

الى جانب هذه الحركة كان هناك اهتمام مبكر بالعلوم، خاصة تلك

المتصلة بالفلسفة كعلوم الطبيعة . وقد أحدثت دراسة نظريات لامارك وداروون ووالاس تيارا تطوريا كان من أبرز رواده شبلي الشميل ١٨٥٣ — ١٩١٧ الذي اطلق عليه بعض علماء الدين وصف « مكفر الملايين » تنويها بدوره في نشر الفكر الارتقائي المقترن عند رجال الدين بالدعوة الى الالحاد . وكان الشميل من جيل الرواد وعلى صلة بمبادىء الثورة الفرنسية فكانت تطوريته ذات بعدين : علمي واجتماعي . وهو ، بهذا ، يختلف عن الجيل الذي تلاه ، أعني جيل المقتطف المتعصب للعلم والمعادي للتقدم الاجتماعي . وقد عنيت جماعة المقتطف بالعلوم ومتعلقاتها الفلسفية ولكنهم اقتصروا من الفلسفة على المذاهب البرجوازية الشائعة في أوروبا . وتأثروا بشكل خاص بآراء هربرت سبنسر التي تدافع عن التقدم في الطبيعة وتنكر التقدم الاجتماعي . ومن هنا وجدنا اسماعيل مظهر ، احد ابرز ممثلي هذا الاتجاه ، يتحمس للعلم الحديث فيترجم اصل الانواع ويكتب في نظريات النشوء والارتقاء ويظهر في الوقت نفسه عداءه للاشتراكية فيؤلف عنها كتابا يبرهن فيه على انها تعيق التقدم الانساني .

على الرغم من افكار جيل الرواد ، ظل الانفصال عن الفكر الاشتراكي هو السائد طوال الفترة التي كانت الحركة الوطنية فيها تقاوم ضد الاحتلالين العثماني والاوروبي . ويبدو أن الامر كان طبيعيا ومتوقعا . فقيادة هذه الحركة انحدرت من مواقع اما اقطاعية واما برجوازية وكان تصورها السياسي محصورا في مقاومة الاجنبي المحتل تحت دوافع دينية حينا وقومية حينا . ولم يكن من مهام الحركة تحويل المجتمع العربي ، الذي لم يكن في وضعه الراهن آنذاك ليتناقض مع مطامح القيادة الوطنية .

ثم تمخضت الثورات البرجوازية عن اقامة كيانات متحررة من الحكم الاجنبي المباشر فظهرت دول مستقلة في مصر وسوريا والعراق وبعد ذلك في اقطار المغرب العربي . واستولت على الحكم في هذه الدول القيادات نفسها التي كانت على رأس الحركة الوطنية أثناء الكفاح ضد المحتلين الاجانب . وكان ظهور هذه الكيانات بداية لمرحلة جديدة من العمل السياسي ؛ فالقيادات الوطنية السابقة دخلت الآن في عداد الحكومات واعتبرت مهمتها منتهية عند الوصول الى السلطة . وقد كشفت التجربة ان الحركة الوطنية بدون نظرية ثورية ، بدون ايديولوجيا ، تنتهي الى مصيرها المحتوم كسلطة من الطراز الشائع . ومن دون استثناء اي نموذج ، فان الدول التي تكونت في المنطقة كنتيجة لنضال الحركة الوطنية تحولت بدورها الى اداة قمع لنضال الشعب في المرحلة اللاحقة . لقد اخذت مكان المحتل الاجنبي وزاولت مهامه نفسها في اطار من السيادة القانونية وتحت لافتة الحكم الوطني المستقل . وكانت هذه القيادات تتراجع — الواحدة بعد الاخرى — عن شعاراتها الوطنية لتضع نفسها تحت تصرف الاستعمار بشكليه القديم والجديد . وهكذا قاد العمل السياسي ضمن قيادة اقطاعية او برجوازية وفي حالة الافتقار الى النظرية

الثورية الى التحالف مـــع المحتلين من جديد وتكوين جبهة معادية للشعب وللسيادة الوطنية على حد سواء .

تحت تأثير هذه التجربة الخائبة كان على حركة التحرر العربية أن تأخذ مسارا يتخطى سذاجة الحركات التقليدية الى محتوى علمي يصل الثورة الوطنية بالثورة الاجتماعية . ويقتضي الوصول الى هذا الهدف الصعب تقييد العمل السياسي بمعطيات علم الثورة المعاصرة . يعني ذلك بوجه آخر مركسة النضال العربي ، بمقدار ما تكون الماركسية دليلا للعمل الثوري ومصدرا يستمد منه علم الثورة مبادئه الفاعلة . وتحققت أولى الاستجابات عن طريق الحلقات الماركسية التي ظهرت في انحاء متفرقة من الوطن العربي بين اوساط المثقفين الثوريين ومن خلال النضال النقابي للفصائل المتقدمة من البروليتاريا العربية . وقد تطورت بعض هذه الحلقات الى تنظيمات سياسية فظهرت الجمعيات والاحزاب الشيوعية العربية في العديد من الاقطار . وبحكم نشوئها في عهد الكفاح الوطني ، فقد ربطت الاحزاب الشيوعية ، في نشاطها السياسي والفكري ، بين الاهداف الوطنية ومبادىء الصراع الطبقي واستطاعت لاول مرة في تاريخ المنطقة ، فــرز طبقات المجتمع بحسب مواقعها في الحركة السياسية . وبناء على هذا الفرز ، لم يعد الكفاح موجها ضد الاحتلال الاجنبي او الانظمة العميلة على سبيل الحصر وانما رافقه التوجه ضد الطبقات الممثلة في هذه الانظمة . وقد اكتسبت حركة التحرر الوطني اول ابعادها الديمقراطية حين توجهت ضد الاقطاع فوضعت مسألة تصفية النظام الاقطاعي في برامج الاحزاب الشيوعية وبعض الاحزاب الوطنية الاخرى . كما ادخلت في برامج هذه الاحزاب فقرات تخص الهموم المعاشية للجماهير مع بعض المطالب الخاصة بالطبقة العاملة .

ان هذه النقلة ، اعني ربط الثورة الوطنية بالمحتوى الاجتماعي ، قد فرضت انعكاساتها على الوضع الفكري . وقد أسهمت الحلقات والاحزاب الماركسية بوسائل النشر العلني والسري وعن طريق التثقيف الحزبي ، في تعميق المنظور الطبقي للوعي السياسي . ومن حيث المبدأ فان هذا يعني معاملة الاستعمار والانظمة الرجعية كأعداء قوميين وطبقيين في آن واحد . وبالتالي فقد حددت المرحلة الجديدة في برامج الكثير من الاحزاب ، والحركات السياسية بوصفها : مرحلة التحرر الوطني الديمقراطي وحدد هدفها باقامة سلطة الديمقراطية الثورية كتمهيد للانتقال الى خطة التحويل الاشتراكي للمجتمـــع .

بدأ هذا التحول في مسار حركة التحرر العربي في غضون النصف الثاني من عشرينات هذا القرن ولكنه لم يبلغ حضوره الكامل حتى اوائل الخمسينات . في هذه الفترة دخلت ساحة الصراع الوطني عوامل جديدة كان من شأنها ان

تثير انعطافا نوعيا شاملا في الوعي السياسي . ونشير في هذا الصدد الى النقاط التالية :

١ — تطور العلاقة بين المعسكر الاشتراكي وحركات التحرر بعد وفاة ستالين ١٩٥٣ .

٢ — قيام اسرائيل .

٣ — ظهور الاستعمار الجديد .

وكان ستالين يتعامل بحذر مع الحركات الوطنية التي تتولاها قيادات غير بروليتارية . وقد انعكس ذلك في امتناعه عن تقديم المساعدة الفعلية لحكومة الدكتور مصدق في ايران رغم وقوفها الحازم ضد احتكارات النفط الغربية . وكان بمقدور العون الاقتصادي السوفييتي آنذاك ان يسند موقف مصدق في صراعه مع الاحتكارات ويدخل كعامل جوهري في نجاح التأميم . وقد عاد الاتحاد السوفييتي بعد ستالين الى التضامن الفعال مع حركات التحرر ، الذي ميز سياسته في عهد لينين . وساعدت هذه السياسة على تعميق الوحدة بين القوى المعادية للاستعمار وبين المعسكر الاشتراكي مما افسح ، بدوره ، لهذه القوى مجال تطوير وترسيخ المحتوى الاجتماعي لنضالها الوطني .

والحركة الوطنية العربية مدينة لقيام اسرائيل بما وفر لها من رؤية صحيحة لمعسكر العدو ؛ اذ بات من الواضح ان من يقف وراء هذا الكيان الشاذ هو الاستعمار الانكليزي وخليفته الامريكي . ومع تقدم العلاقة نحو التلاحم العضوي بين اسرائيل والولايات المتحدة لم يعد من الممكن تجاهل المصدر الحقيقي لهذا الخطر وهو الاستعمار الامريكي الذي اثبتت التجارب عداءه المبدأي الثابت للامة العربية . والاستعمار الامريكي هو المقصود ، اساسا ، بعبارة الاستعمار الجديد . وقد يستخدم هذا الاصطلاح ليشمل المشخصات التي اكتسبتها الامبريالية بعد الحرب الثانية . فبدلا من اقامة المستعمرات المدارة رأسا والمفتوحة بقوة السلاح ، اعتمدت الولايات المتحدة على مناطق نفوذ يديرها عملاء تخرجوا في مدارس الاستخبارات الامريكية . وكان حلول الامريكان محل اسلافهم الاوروبيين في المستعمرات السابقة رهنا بحصول هذه المستعمرات على استقلالها وتشكيل الدول المستقلة شرعا . والاستعمار الجديد اقتصادي صرف يحكم بالواسطة ولا يتوخى تكوين امبراطوريات قومية . وبالتالي فهو لا يعتمد استفزاز الضحية بفرض حكمه المباشر وثقافته القومية ولغته الخاصة .

في ضوء هذه التعديلات الحاسمة في اوضاع المنطقة وعلاقاتها كان يجب ان تتحدد الانتماءات على اساس الفرز الطبقي ، ليوضع الشعب بطبقاته الكادحة في جانب والانظمة بطبقاتها المستغلة في الجانب المقابل . وبذلك

وجدت حركة التحرر نفسها امام ضرورة اعادة النظر في منطلقاتها السياسية والايديولوجية . وبعد مخاض عسير استمر طوال الخمسينات ، بدأت اطراف الحركة تبحث عن معايير مستمدة من واقع المرحلة . ثم جاءت هزيمة حزيران ٦٧ لتضع الامة العربية بكافة قواها الوطنية وجها لوجه امام تحديات الامبريالية الامريكية . وقد اعطت الهزيمة دفعا جديدا لقوى اليسار لتوسع رقعتها . وخلال الفترة القصيرة الممتدة بين عام الهزيمة ونهاية الستينات ، شهدت المنطقة العربية انضواء حركات وتجمعات سياسية متزايدة الى جانب هذه القوى .

هنا ، وبصرف النظر عن التفاوت في مدى جدية المتمركسين الجدد ، وجد الفكر العلمي المادي طريقه الى اذهان المفكرين العرب متجسدا في ممارسات تتراوح بين التأثر والانتماء . وقد سبق الفكر السياسي الى تبني هذا المنهج فأعطى الكتاب السياسيين سلاحا ايديولوجيا اعتمدوه في نضالهم الفكري وزودهم ذلك برؤية علمية عقلنت تفكيرهم فحررته من الانشاء والعاطفة . وبفضل الماركسية دخلت السياسة العربية طورا توفرت لها فيه امكانات مناسبة للتكيف طبقا لمتطلبات علم الثورة . وبما ان ذلك جرى ضمن عمل ثوري ، اي في ساحة الصدام الفعلي مع العدو فان الفكر السياسي لم يتأكدم . فهو لم يترعرع في الجامعة او في مؤسسات البحوث وانما في اوساط المناضلين وعبر معاناتهم لظروف النضال . وبذلك حافظ الفكر الجديد على حيويته وتحرك في الساحة كتيار ضاغط ضد الفكر الرجعي والتقليدي في السياسة العربية . ومن غير أن نهمل ما يعترضه من التحريف والسطحية ، فان فعالية التيار صيرت السياسة غذاء يوميا للفرد العادي ، كما صعدت الوعي السياسي الى مستوى لا يقارن فقط بمثيله في المجتمع الغربي وانما يفوقه في نوعيته . ويرجع بعض الفضل في هذا الى حدة الصراعات الطبقية والسياسية التي اغنت الوعي العام العربي بمعطيات اجتماعية اعمق من تلك التي يتمتع بها وعي الغرب الذي افسدته التربية البرجوازية .

ان ارتفاع مد الفكر السياسي مدين كما اتضح من سياق الكلام للتحديات التي واجهتها حركة التحرر العربية . ويكمن هنا سر قوته . فهذه الحركة على الرغم من عيوبها الكثيرة تحتل اليوم موقعا متقدما في حركة الثورة العالمية المعاصرة . وبحكم تعبيره عن متطلبات الحركة ، اظهر الكاتب السياسي درجة من الاصالة ، اعني بوجه آخر شيئا من الاستقلال ، من الابداع الذاتي الصادر عن معاناته الخاصة على مسرح النضال الثوري . يأتي ذلك في وقت لا يزال المجتمع العربي يعاني فيه مخلفات العقم الفكري الموروثة من ايام سقوط الحضارة . ومن هنا فان ما أوتيته السياسة من محفزات موضوعية وذاتية حرمت منه حقول الفكر الاخرى . واذا كان الفكر السياسي قد نشط وتعمق

تحت ضغط الضرورات فان الفكر في سائر الحقول لم يواجه مثل هذا الضغط . وفي حين تتمتع التجربة السياسية بقسطها من الاصالة ، تحمل التجارب الاخرى آثارا عميقة لعصور الانحطاط . ومن المحتمل أن لا يفتقر حكمنا الى الشمول فيما اذا القينا نظرة على طبيعة النشاط في الفروع التي امتد اليها فكرنا خلال الفترة التي ندرسها .

في المدة ما بين الخمسين والسبعين تأسست في العراق خمس جامعات وفي كل من الاردن والكويت والسعودية جامعة واحدة وازداد عدد جامعات لبنان واحدة في حين تضاعف حجم الجامعات المصرية ، وارتفعت ارقام البعوث الى جامعات الغرب والشرق . وهكذا سجلت المنطقة نشاطا جامعيا كثيفا صحبته بالتبعية قفزة كمية في عدد المؤهلين جامعيا . ومن وجهة نظر الاعلام الرسمي ، يعتبر هذا التحول من دلائل العافية . ولكن الاعلام الرسمي يعتمد في العادة على مغالطات حسابية كلما اراد ان ينشر غسيل الحكومات على رؤوس الملأ . وما يهمنا لتقييم حالة الفكر العربي نسبة المفكرين الى هذه الحشود التي اخرجتها الجامعات وليس عدد الداخلين او الخارجين منها .

وبقدر ما يتعلق بالوسط الجامعي ، فان ما يسود الجامعات هو نشاط مدرسي بحت يديره معلمون عاديون جدا . والمناهج الجامعية مكرسة لحصول الطالب على وثيقة تخرج يتخذها جواز مرور للاشتغال في اجهزة الدولة . وتخلو الجامعات العربية من حوافز التفكير لان الحصول على الوثيقة لا يشترط ممارسة فكرية معينة بقدر ما يشترط تطبيق المنهج الرسمي للدراسة اي حفظ المعلومات المصممة من قبل الحكومة . ونادرا ما تتخذ القدرة على التفكير بعيدا التبرير : من قبل النظام الجامعي او من قبل المبادرة الشخصية للمدرس .

يمكن ان يضاف الى ذلك ان عدد الذين يكتبون او يؤلفون من الهيئات التدريسية للجامعات قليل بما لا يقاس . ومع اننا لا نملك احصائية تكشف نسبة المؤلفين الى غيرهم فان مشاهداتنا الخاصة تعلمنا ان غالبية المدرسين تكتفي بكتابة بحث واحد سنويا او كل سنتين يعد للنشر في مجلة داخلية تصدرها الجامعة المختصة . والغرض من كتابة البحث هو الحصول على الترقية التي تقيدها قوانين الخدمة الجامعية بكتابة بحث اصيل في الزمن الفاصل بين ترقيتين . اما خريجو الجامعات فينضمون في العادة الى جيش حملة الشهادات المؤلف من لوائين : لواء الموظفين الاداريين ولواء العاطلين . وبسبب الطريقة التي يحصل بها افراد هذا الجيش على الشهادة فان الفرصة الوحيدة امامهم للعيش هي الوظيفة . وقد وجهت الاجهزة العامة في الاقطار العربية نحو استيعاب هؤلاء الخريجين كجزء من خطة مكافحة البطالة التي

نقلت هـذه الاجهزة مـن مؤسسات لادارة الانتاج الـى مراكز لتشغيل العاطلين(١) .

هذا عن المؤهلين جامعيا . وهناك صنف من المؤهلين ذاتيا يأتي من البيئات الادبية والدينية التي تنتشر في الكثير من اجزاء الوطن العربي . وهي امتداد لظاهرة موروثة من العصور الاسلامية وتقف هذه البيئات ، على وجه الاجمال ، خارج اسوار العصر الحديث . ولكنها تمتاز بسعة النشاط وقد افرزت عناصر ذات حيوية خاصة تمردت على تقاليدها واسهمت في نشاطات عصريـة(٢) .

في غضون هذه الاوضاع وجد اهتمام بالفكر التقدمي . وقد سجلت العشر السنوات الماضية زيادة قياسية في عرض المؤلفات الماركسية في الفلسفة والادب والاجتماع . وهذه الزيادة مدينة للتطور السياسي في المنطقة ، على نحو ما ذكرنا سابقا . وقد هيأ ظهور المؤلفات الماركسية لبدايات انعطاف يشمل مناهج البحث في الانسانيات . ومن بوادره ميـل بعض الدراسات المعاصرة في التراث والادب وعلم الاجتماع الى اعتماد المنهج المادي ، او الاستفادة منه على الاقل . ولكن الاتجاه التقليدي ظل محافظا على مواقعه الى جانب ذلك . فالدراسة في الجامعات تعتمد علـى المناهج البرجوازية حصرا ، بينما تتصدر المؤلفات المكتوبة من وجهة نظر برجوازية ، او حتى اقطاعية ، قوائم المطبوعات . وقد واصل الاساتذة المصريون جهودهم لبرجزة الفكر العربي تحت الرعاية المباشرة للنظام القائم . وتحاول انظمة (وطنية) اخرى ان تسير في هذا الطريق . هذا في حين ترعى انظمة الرجعية التقليدية مخططا لبث المفاهيم الاقطاعية عن طريق مناهج جامعاتها ومؤلفات كتابها طيلة السنوات .

اذا تركنا التصنيف الايديولوجي جانبا ، وجدنا الفكر السائد على الجبهتين هو الفكر المترجم . وحتى الآن ، فان المؤلفات الجيدة التي تقرأ بالعربية هي المؤلفات المنقولة عن أصول اجنبية . وتتعدى الترجمة موضوعات العلم الى علم التاريخ والادب والفولكلور والآثار . ويتركز جهد مفكرينا في هذه الحقول

---

(١) يصدق هذا الوصف بشكل خاص على خريجي الدراسات الانسانية . ولكن خريجي العلوم البحتة والتقنوية ليسوا احسن حظا . ومع ان بعض الكليات العلمية تطبق مناهج تدريسية وتدريبية متقدمة فان الافتقار الى الوسط العلمي يحرم طلابها من فرص مواصلة البحث بعد التخرج . ومصير هؤلاء الطلاب العمل في مؤسسات انتاجية او علمية مبتدئة ، باستثناء من يلتحق في خدمة الاقطار الاجنبية المتمدنة لينضم الى قافلة « الادمغة المهاجرة » .

(٢) من هذه البيئات النجف في العراق والازهر في مصر وبعض الجوامع التاريخية في اقطار المغرب . وقد خرجت النجف شاعرا يساريا كبيرا هو الجواهري وخرجت الازهر كاتبا تقدميا مثل خالد محمد خالد . ومن الاستثناءات المدهشة ان تؤلف في النجف اول موسوعة عصرية لعلم الحيوان باللغة العربية . صدرت هذه الموسوعة عام ١٩٧١ . والمؤلف من رجال الدين الشيعة .

تلك المعالجات التي هي من صميم اختصاص اهل المنطقة اعني موضوعات على نقل ما يكتبه الباحثون الغربيون الى العربية بحيث نجد من يحمل بين ظهرانينا لقب « عالم » لا يزيد في ميزان العمل الفكري على كونه مترجما ممتازا . ولئلا نسيء الى الاشخاص سنمتنع عن ذكر الامثلة .

على ان نفوذ الترجمة في الذهنية العربية المعاصرة لا يقتصر على مجرد النقل من لغة الى لغة . انه ماثل ايضا في عملية التفكير . وبصورة عامة فان البحوث المنشورة باللغة العربية ، والمعتبرة من وجهة نظر القانون بحوثا اصيلة ، تمثل في الحقيقة وجها آخر لعلمية الترجمة . وميزة هذا الوجه في انه يحمل اسلوب المؤلف . ولسوء الحظ فان هذا الفارق ليس في صالح البحث الاصيل(*) . وتنعكس ترجمية الباحث العربي في معالجاته العلمية البحتة كما في معالجاته ذات الطابع المحلي . والباحث العربي يتلقى دراسات الباحثين الغربيين في هذه المسائل بأقل قدر من حسن التصرف وبمنهج اتباعي خال من الحس النقدي .

لتفسير هذا العجز في الفكر العربي المعاصر ، ارجعه بعض الكتاب الى ملابسات عرقية ولغوية تتمثل في الخصائص السالبة للعقل العربي من جهة وفي خطابية اللغة العربية ، من جهة ثانية . واثر الترجمة واضح هنا ! فهذا ما يقوله علماء اللغة والانتروبولوجيا الغربيون عن العرب ولغتهم . وبعيدا عن هذه المخاريق العلمية يمكننا ان نرى في عجز الفكر العربي اثرا من آثار السقوط الحضاري الذي عاشته اقطارنا طوال القرون السبعة الماضية . والمجتمع العربي لم يتجاوز رغم مضي مئة عام على اتصاله بالحضارة الحديثة ، بداية تحركه الحضاري . وامامه شوط بعيد ليتخلص فيه من معوقات الحركة ، القوى الاستعمارية ومخلفاتها في التخلف ، قبل ان ينصرف الى بنائه الذاتي . وقد تقدم فكرنا خلال العشرين عاما الاخيرة في طريق التطور الكمي ، لكنه لم يصل الى ان يكون من معالم حياتنا الحاضرة . ويعني ذلك انعدام الوسط الفكري الفاعل وعدم ارتقاء العملية الفكرية الى مستوى المهام التي تؤلف ركنا حيويا في بناء المجتمع . ومع غياب الوسط الفكري تتضاءل قابلية المفكر للابداع بينما ينعدم التكريس حيث يفتقد المجتمع ذلك الشخص الذي يقرأ حتى يكف بصره ويكتب حتى تنخلع كتفه كما كان يقال عن الرازي . وفي سياقة هذا الوضع لا بد ان تشغل الترجمة حيزا اكبر بين سائر الاعمال الفكرية . فالترجمة ، بوجهيها اللذين تحدثنا عنهما ، تعطي الباحث منتوجا جاهزا بمجهود يقل عما يحتاج اليه الفكر الاصيل . يرجع ذلك الى استغناء المترجم ،

(*) الباحثون العرب لم يتعودوا الكتابة العلمية ، ومن هنا تختلف لغة المترجم عن لغة المؤلف حتى لو كانا شخصا واحدا ، فبينما يتكلم المترجم لغة عربية مركزة ويتمسك بالتقنين اللفظي يستخدم المؤلف في التعبير عن آرائه الخاصة لغة سائبة تستمد اصولها من اساليب النثر الفني . وثمة توجس من جفاف العلم يشترك فيه المؤلف والقارىء يتضح في عدم تذوق الاخير للغة العلمية وفي ميل الاول الى تأديب لغة البحث .

ناقلا او مفكرا ، عن مبدأين لازمين للبحث العلمي :

— الدراسات الميدانية .
— الاستنتاج الشخصي .

والاولى من المطالب الخاصة بعلمي الاجتماع والنفس ، كما تستخدم بنسب متفاوتة في الاقتصاد والاخلاق والطبيعة وغيرها . اما الاستنتاج فهو القاسم المشترك للعمليات الفكرية كلها . ويتوقف هذان المبدآن على العوامل التي قلنا ان المجتمع العربي الحديث لم يمتلكها بعد ، فلا غرابة اذا ما رأينا افتقارا شاملا اليهما في اعمال المفكرين العرب المعاصرين .

في تقديري رغم كل ما تقدم ان الظروف الحاضرة تقترب من توفير الوسط الملائم لاعمال فكرية اصيلة . واتضاح مستلزمات هذا الوسط رهن بالقتال ضد مظاهر الاتكال والقناعة ، والقبول بالمغامرة كوسيلة للكشف ، وبالتكريس في حالتي التلقي والعطاء . وفوق ذلك كله لا بد من تعزيز الروح النقدية في مناهج البحث توطئة للخروج من دائرة الاتباع الى رحبة الفكر المنتج .

مستدركات

١ — حول اصطلاح الفكر العربي :

يختلف المسوغ في استخدام هذا الاصطلاح بحسب المجال الذي يتناوله البحث ، فعندما يتناول موضوعا تراثيا فان تعبير الفكر العربي لازم لتشخيص هوية الموضوع . ومن المقبول اصطلاحيا اضافة اية فترة من الفكر القديم الى الاقوام او الاقاليم التي يرجع اليها الفضل في تأسيسها او تطويرها : فنقول الفكر اليوناني والفكر العربي وما اشبه . ويعتمد هذا التصنيف على الطبيعة الاقليمية او القومية للحضارات القديمة . ومع ان الحضارة العربية — الاسلامية تخطت هذا القيد فانتشرت الى بقاع واسعة واسهمت فيها اقوام وملل متعددة ، فان جوهرها يحتفظ بخضوعه للانتماء المحدد لهويتها كظاهرة عربية اسلامية في اطار فضفاض .

وبسبب الظروف النوعية للعصر الحديث (ظهور الراسمالية كنظام عالمي وتطور المواصلات) وجدت الحضارة ارضا مفتوحة فتخلت عن حدودها الاقليمية والقومية لتكتسب مدى عالميا . وقد اكتسب الفكر تبعا لذلك هذا المدى نفسه ، فلم يعد مقبولا تقييده بوصف وطني . ومن الميسور ان نفهم في ضوء هذه الحقيقة لماذا لم تعتبر الماركسية ، مثلا ، فكرا المانيا مع انها ظهرت في المانيا وعلى يد فلاسفة المان ليس من الخطأ اعتبارهم من بعض الوجوه نتاجا لعبقرية الشعب الالماني .

لهذه الاسباب فان استخدام تعبير الفكر العربي في هذا المجال ليس دقيقا من الناحية الاصطلاحية . ففي عصر الحضارة العالمية هذا لم يبق فكر عربي او فارسي او روسي ، وانما الموجود هو ممارسة عربية او فارسية او روسية للفكر . على ان الاصطلاح اذا كان يخدم هدف تقييم النشاط الفكري في منطقة معينة فان اللجوء اليه قد يكون ضروريا لتحديد مجال البحث ، بشرط ان يؤخذ كتعبير مجازي وليس كاصطلاح . وقد استخدمته في هذه الدراسة ضمن هذا الشرط .

٢ ــ حول الفكر السياسي :

بينت في المتن ان الفكر السياسي هو الظاهرة الصحية الوحيدة في حياة الفكر العربي المعاصر . ولكني لم ابين ما يعانيه من اعراض مرضية . واشير في هذا الصدد الى مسألتين :

التعميم :

بعض الجهات التي انفتحت على الماركسية بدأت من مواقع نظرية لتنتهي الى المواقع نفسها . واتجه السياسيون من هذا الصف الى التعميم فعنوا بالمنطلقات الفلسفية للقضايا المطروحة : الصراع الطبقي ، الحزب الطليعي ، النضال الثوري . وكتبوا عن أئمة الماركسية وآثارهم ومجدوا الثورات التي قامت تحت هذه الراية . يتألف هذا الصنف من منظمات حزبية وشخصيات مستقلة اضافة الى بعض الانظمة . وبالامكان لـدى متابعة منشوراتهم ومذاعاتهم ان يقف المرء على شكل جيد موجه نحو التوعية الثورية ولكنه يقطع الصلة بالقرار الرسمي للنظام ، او بالسلوك السياسي للتنظيم اي ان هناك انفصاما بين الواقع والنظرية يتأكد عندما يوجه النظام نفسه قمعا بوليسيا ضد الشعب ويطبق سياسة تجويع ثابتة للجماهير في حين يعيش أقطابه وحواشيه في ليالي شهريار الحمراء .. وهو ما يحدث بالفعل على يد الانظمة التقدمية في منطقتنا . ومع ان بعض التنظيمات المتمركسة لم تصل بعد الى الحكم فان سلوكها الراهن لا يبعث على الثقة بأنها لن تسقط في المستنقع نفسـه .

ان الماركسية في السياسة تفترض تناول النظرية كما هي في الواقع وعدم الاقتصار على التنظير الفلسفي وحين اقول : النظرية في الواقع اعني ربط التنظير بالمجتمعات الاشتراكية ؛ حيث وجدت الماركسية طريقها الى التحقق . ومن دون التورط في الاستنساخ ، يقتضي هذا الربط نظم التجارب المتجسدة على ارضية المجتمع بخيط الفكر الثوري لتحريره من الهلامية والتسيب . وبذلك يمكن قطع الطريق على المتاجرين بالشعارات ووضعهم امام مسؤولياتهم على مفترق طريقين : اما الكشف عن اوراقهم الحقيقية

واما الانحياز الفعلي الى الشعب .

المصانعـــــة :

مع قيام بعض الانظمة بالمزايدة على النضال الوطني والاجتماعي ، ومع سماحها بالخوض في السياسة من وجهة نظر علمية — مادية ، تحطم جدار صلب كان يفصل بين الكتاب التقدميين والطبقات الحاكمة . وقد تهيأ للكاتب العربي ، للمرة الاولى ، معالجة قضايا النضال الثوري دون ان يذهب الى السجن . وبفضل التطابق في الشعارات ، توفرت مبررات شرعية للعمل في رعاية الانظمة التي توصلت الى ان تجمع حولها لفيفا متزايدا من المفكرين السياسيين في كل قطر . وقد ادت هذه الخطة الى اشاعة التفكير العلمي في السياسة وحررت الفكر الثوري من عقال التحريم ، ووجد الكتاب فرصا ذهبية يجمعون فيها بين العيش الرغيد والواجب الثوري دون ان يضطروا الى التضحية بأحدهما لحساب الآخر .. ولكن هذه الفرص لم تتهيأ في الحقيقة دون تضحيات . ولعل القارىء قد ادرك ما اريد قوله : فالضرورة تتطلب الآن قدرا مناسبا من المساومة يتراوح بين التبرير والسكوت — تبرير السياسات التي تمارسها الانظمة المعنية داخل حركة التحرر العربي او السكوت عليها في احسن الاحوال . بمعنى آخر ان النضال السياسي يحتاج الى الفكر المبرر . وميزة هذا الفكر تكمن في التجريد الايديولوجي وتبني الشعارات الثورية المفرغة من محتواها الاجتماعي ، مع الميل الى الربط بين معطى النظرية الثورية وسياسة السلطة . والفكر المبرر هو ثمرة الانفصام بين النظرية والواقع ، وقد شاع في السنوات الاخيرة ليحل محل الاعلام الهزيل الذي تتعاطاه الانظمة الرجعية المكشوفة . ويبدو لي ان المدى الذي يعمل فيه هذا النوع من الفكر هو الآن اوسع من اسلحة الخانعة لسيطرة النظام ، ذلك لان العديد من فصائل حركة التحرر قد وقعت هي الاخرى في حبائل الانظمة التقدمية ، وبحكم العلاقات التي جمعت الفريقين حول بعض النقاط المشتركة مالت هذه الفصائل الى المصانعة : التبرير او السكوت في مواقف لا تحتمل التراجع .

وهكذا ظل الكثير من مخططات الاستعمار في المنطقة دون ان يسمح بكشفه . وقد بقيت معلقة مشكلات خطيرة من قبيل :

— مسرحية حرب تشرين الاول .
— خيانة الانظمة التقدمية للشعب الفلسطيني وثورته .
— مباذل الحكام التقدميين وفضائحهم المالية .
— مكايد الاعلام الرسمي ضد الجماهير .

ونخلص من هذا كله الى ان الاعلام الثوري لا يزال دون الوصول الى كامل غايته . انه لم يجرؤ رغم كل الادعاءات ، على أن يقول اكثر من نصف الحقيقة للجماهير .

هادي العلوي
(بغداد)

ناصيف نصار

من العبودية الى الوطنية الليبرالية *

I

في السادس والعشرين من كانون الاول عام ١٩٢٣ ، مات في سان باولو نعمه يافث ، رجل من اعظم المهاجرين اللبنانيين ومناضل من ابرز دعاة الوطنية الليبرالية . لم يكن صحافيا لامعا كفرح انطون ، ولم يكن فيلسوفا متمردا كشبلي الشميل ، ولم يكن زعيما سياسيا كانطون سعادة ، ولا معلما بحاثة كبطرس البستاني . بعبارة اخرى ، لم يكن من اعلام الفكر المشهورين كمفكرين . فلم يهتم به مؤرخو الفكر العربي الحديث ولم يأتوا على ذكره الا بصورة عابرة . والحق ان شخصية نعمة يافث تستحق اكثر من ذكر سريع لسببين ، خاص وعام . السبب الخاص يعود الى الدور البارز الذي لعبه في اوساط الجالية اللبنانية — السورية في البرازيل ، والسبب العام يعود الى ضرورة دراسة اولئك الذين يمكن تسميتهم بمفكري الصف الثاني في نطاق البحث عن الاصول التاريخية الاجتماعية للايديولوجيات التي نشأت في مشرق العالم العربي بعد زوال الامبراطورية العثمانية .

اشتهر نعمة يافث بنجاحه الكبير في اعماله التجارية والصناعية . لكن هذا النجاح في الحياة العلمية لم يمنعه من المشاركة المستمرة في الحياة الفكرية والدينية والسياسية . وهكذا نجد في شخصيته رجل عمل يطبق في نشاطه الاقتصادي آراءه في المجتمع والمال والعلم والوطن والواجب ، ورجل فكر يعبر في نشاطه الصحافي والخطابي عن واقع يعيشه بكل خصائصه وعن مستقبل يتمنى وقوعه بكل حماس واخلاص . من هنا ما يتميز به بين مثقفي جيله الذين جاهدوا في سبيل نشر الثقافة البورجوازية الاوروبية وترسيخها في مجتمعاتهم . فالدور الذي لعبه كمناضل ملتزم بالايديولوجية الوطنية

* هذا البحث جزء من دراسة موسّعة يعدها الدكتور ناصيف نصار عن الفكر الاجتماعي في عصر النهضة .

الليبرالية لم يكن دورا ايديولوجيا بحتا . ولذلك كان له تأثير كبير في اوساط الجالية في المهجر وفي بعض الاوساط في الوطن .

لهذه الاسباب كلها ، يشكل العرض التحليلي لأهم افكاره ، بمناسبة الذكرى الخمسينية لوفاته ، مساهمة تاريخية في الكشف عن اصول الحياة الايديولوجية التي عرفها مشرق العالم العربي بعد الحرب العالمية الاولى . واننا نعتمد في هذا العرض على المجلد الذي اصدره انطونيوس يافث في سان باولو ، سنة ١٩٣٧ ، تحت عنوان : **مجموعة نعمة يافث** ، وجمع فيه ، على ما يبدو ، كل ما كتبه نسيبه من مقالات وخطب ، في مناسبات دينية وسياسية واجتماعية مختلفة ، ومــا كتب عنه من مقالات وخطب تكريمية وتأبينية . ونكثر من ذكر النصوص لقلة شيوعها وتسهيلا للفهم التاريخي المبــاشر .

II

تنقسم حياة نعمة يافث الى مرحلتين كبيرتين . تمتد المرحلة الاولى من ١٨٦٠ ، سنة ولادته في بلدة الشوير (لبنان) ، حتى ١٨٩٣ ، سنة هجرته الى البرازيل . وتمتد المرحلة الثانية من ١٨٩٣ حتى وفاته في سان باولو سنة ١٩٢٣ .

كان ابوه معلما في مدرسة دير مار الياس شويا . فبدأ دراسته في تلك المدرسة ثم انتقل الى مدرسة المرسلين الانكليز في الشوير ، واتم تحصيله الجامعي في الكلية السورية الانجيلية في بيروت في تموز ١٨٨٢ . بعد ذلك تولى ادارة مدارس الجمعية الخيرية الارثونكسية في بيروت ، وقام بالتدريس في مدرسة الثلاثة الاقمار . ولم يقتصر نشاطه في هذه المرحلة على الادارة والتدريس ، بل شمل القيام بأعمال امانة سر المجمع العلمي الشرقي الذي كان هو من مؤسسيه عام ١٨٨٠ ، وتأليف كتاب (المطول في الحساب) ، ونشر نكثر من عشرين مقالة علمية وفلسفية في مجلة (المقتطف) و (السنا) و (الهدية) .

اذن ، في المرحلة الاولى من حياته ، كان نعمة يافث منصرفا بكليته الى النشاط العلمي . ولم يكن ذلك شيئا غريبا بالنسبة الى الجو الثقافي الذي نشأ فيه . فقد شجع استقرار نظام المتصرفية في جبل لبنان ، وتأسيس الكلية السورية الانجيلية في بيروت عام ١٨٦٦ واعتماد اللغة العربية لغة التدريس فيها حتى عام ١٨٨٢ ، وظهور المدارس الطائفية في بيروت ونمــو الحركة التجارية فيها(١) ، شجع على نمو حياة فكرية منفتحة ، بل مركزة ، على

---

(١) « في سنة ١٨٨٧ ، وبسبب اهمية مدينة القدس المتزايدة ، انشأ الباب العالي وحدة ادارية مستقلة هي سنجق القدس ، في القسم الجنوبي من فلسطين . وقد فصل هذا السنجق عن ولاية الشام ووضع تحت اشراف الباب العالي المباشر . في هذه الاثناء ، كانت مدينة بيروت تزداد اتساعا وكان ازدهارها التجاري يتقدم بسرعة . ولذا قرر الباب العالي في سنة ١٨٨٨ انشاء ولاية بيروت الجديدة ، ضم اليها سنجق اللاذقية وطرابلس وعكا ونابلس . وهكذا ، منذ سنة ١٨٨٨ وما بعدها ، اصبحت سوريا مجزأة الى ثلاث ولايات (حلب والشام وبيروت) والى سنجقين فصلا ايضا عنها سنجق لبنان والقدس » . زين (زين نور الدين) : الصراع الدولي في الشرق الاوسط وولادة دولتي سوريا ولبنان ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٨٣ .

العلم . ينتمي نعمة يافث الى الجيل الذي يمكن تسميته بجيل الشميل . وقد كان الدور الرئيسي الذي لعبه هذا الجيل ، بالنسبة الى واقع الحياة الفكرية ، الدعوة الى العلم ، منهجا وتطبيقا . ولو اردنا وصف تلك الدعوة بعبارة معاصرة ، لقلنا ان جيل الشميل وضع الاسس الاولى للايديولوجية العلمية في العالم العربي الحديث . وفي الواقع ، تبدو مساهمة نعمة يافث في هذا المجال واضحة الهدف . وعناوين مقالاته تدل دلالة كافية عليه . وهذه بعضها : « بناء الارض » ، « مصادر الحرارة الكيماوية » ، « ناموس النشوء » ، « المنطاد » ، « بناء الجذور ووظيفتها » ، « الجيولوجيا التاريخية » .

هذه المقالات تهدف الى نشر المعلومات العلمية ، وتبرير الاعتماد على الفكر العلمي . وهي مبنية على الفكرة العامة القائلة باننا « لا ندري بطبيعة الاشياء مع ان معارفنا بمظاهرها تزداد يوما فيوما » (ص ٢٦) . ولا تقف الدعوة الى العلم عند هذا الحد ، بل تتطلب تغيير نظام التدريس حتى يصبح الوسيلة الفعالة المستقرة لترسيخ التفكير العلمي . لذلك انتقد نعمة يافث نظام التدريس والمدارس ، على اساس ان مضمون التدريس « لا يؤهل التلميذ اذا اهله لشيء الا للتجارة ، كأن سورية مركز تجارة الدنيا » (ص ١٤) . ودعا الى اصلاح الكتب ، والمعلمين ، والمدارس . « اذا لم ينهض اولو الدراية لتحسين حال كتبنا المدرسية وتهذيب معلمينا في امر التدريس وترتيب مدارسنا على ما المعت اليه في هذه الخطبة الوجيزة ، فلا يرتفع شأن الامة ولا تنتبه الانفس الغافلة ولا تحرك العقول الجامدة ويذهب قول كل خطيب في شأن الوطنية في مهب الارياح . لاننا لا نعلم بعد ما الوطنية . فلننهض من غفلتنا ولنشمر عن ساعد الجد والاجتهاد ولنقتحم المصاعب الشداد ونلج ادق المباحث العلمية ونخض معمعة الاختراعات الصناعية فنرفع عنا احمالا ثقيلة من مثل العار والفقر والجهل والكبرياء الفارغة والادعاء بالباطل » (ص ١٦)

هذا الكلام قاله نعمة يافث في خطبة القيت عام ١٨٨٤ وهو يربط فيه بين الوطنية والتعليم العلمي والصناعة . وقد ظل متمسكا بفكرته حتى آخر حياته . فهو يقول في خطبة القيت في عام ١٩٢٣ : « ان سوريا اليوم باحتياج الى علم صحيح ، الى علم وطني ، الى علم يؤهل الناشئة لكي تصير رجالا تحيى للوطن . رجال اعمال لا رجال اقوال . رجال اخلاص لا رجال نفعيين يؤثرون الفلس على مصلحة الوطن . فمن يقوم يا ترى بهذه المهمة الشاقة لايجاد هؤلاء الرجال ؟ لا يقوم بها الا المدارس الديموقراطية الحرة التي ترضع العلوم الصحيحة بواسطة اساتذة تتقد في قلوبهم نار الوطنية ، نار الخير العـــام » (ص ٤٦٣) .

ظل صاحبنا يؤكد على قيمة العلم وفائدته بعدما هاجر الى البرازيل عام ١٨٩٣ . لكن نظرته الى العلاقة بين العلم والحياة الاجتماعية توسعت وتعمقت . فأصبحت الدعوة الى العلم جزءا من الدعوة العامة الى الوطنية الليبرالية . ولا شك في ان انتقاله من مجتمعه التقليدي الى المجتمع البرازيلي

المنفتح جعله يشعر ان الجهل الذي حاربه لما كان في بيروت ليس سوى مظهر من مظاهر العبودية التي هي المرض الاكبر .

في المرحلة الاولى من حياته في البرازيل ، انصرف الى العمل التجاري كمعظم المهاجرين آنذاك . فأسس مع اخوته محلا تجاريا كبيرا . وفي سبيل تنظيم العمل التجاري الذي كانت الجالية تقوم به بشكل فوضوي ، اسس عام ١٩١٣ (الغرفة التجارية السورية) . وكان قبل ذلك ، عام ١٩٠٧ ، قد اقتحم ميدان الصناعة ، وأنشأ مصنعا كبيرا للمنسوجات القطنية . فطارت له شهرة كبيرة ، واصبح له نفوذ وصوت مسموع . لذا كان يغتنم المناسبات المؤاتية لكي يبث افكاره ويوجه نشاط الجالية في مختلف الميادين . ومن جملة ما قام به من اعمال لهذه الغاية تأسيسه المجلس الملي الارثوذكسي في سان باولو عام ١٩٠٣ ، وترؤسه (الجمعية الوطنية السورية اللبنانية) عام ١٩١٧ في ظروف صعبة وحرجة .

عرف نعمة يافث في المهجر الغنى والجاه والنفوذ . لكنه لم يغرق في الانانية المنغلقة ولم يتبع فلسفة اللذة والمتعة . فقد ساعده تركيب المجتمع البرازيلي الاجتماعي والسياسي والاقتصادي على تحقيق طموحه الكبير وقدم له نموذجا حيا للمجتمع الذي كان يحلم به في بيروت . وهكذا افاد من تجربته الناجحة في التجارة وفي الصناعة ، ومن ثقافته العالية وتجربته في ميدان التعليم والتأليف ، وتابع نضاله ضد الامراض التي كانت بلاده تعاني منها الشيء الكثير . فكان مثالا للبورجوازي المثقف المناضل لتحويل بلاده الى مجتمع عصري مزدهر .

« أتألم عند تذكري الايام التي قضيتها في سوريا ما بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ ، ايام كان يحظر علينا ان ننطق كلمة حرية او وطن . اذ كان المفهوم عند الجميع ان الوطن للسلطان وان الناس عبيد يتصرف بهم كيف شاء . فكلمة من فيه كانت كافية للاعدام ، لانه هو القانون وهو الشريعة ، او بالاحرى هو فوق كل قانون وفوق كل شريعة » (ص ٣٤٥ — ٣٤٦) .

هذا التألم كان في الواقع الحافز القوي الذي دفع نعمة يافث الى مواصلة المعركة ، ولو من بعيد ، ضد الطغيان والظلم والجهل والفقر والذل . كان يعمل بجد متواصل في مشاريعه في البرازيل . لكن غايته الحقيقية كانت تحرير بلاده من العبودية . فكيف تصور التحرر من العبودية ؟

III

تبين لنا في المقطع السابق ان نعمة يافث تأثر كثيرا بنشأته الارثوذكسية من جهة ، وبدراسته العلمية من جهة ثانية . ولعل هذا التأثر المزدوج هو الذي حفظه من الوقوع في تطرف النزعة الوضعية العلموية . فدعوته الى

العلم ليست قائمة على المبدأ القائل بأن العلم وحده يقبض على الحقيقة بكاملها. انها قائمة على فكرة التعارض بين التفكير العلمي ، العقلي ، المنهجي الموضوعي ، والتفكير الشعبي الحسي النفعي الاهوائي . لذلك لم ينظر في الاجتماع والدين والطائفية والتقدم والسياسة من خلال مبادىء الفلسفة الوضعية العلموية . وفي الواقع كانت الغلبة دائما في تفكيره للنزعة العلمية العملية . ولم يظهر فيه من النظر الفلسفي الا القليل الضروري لتوضيح منطلقاته الايديولوجية الليبرالية .

ينكشف عدم التزامه بالفلسفة الوضعية العلموية في نقده للدين والطائفية . فهو لا يذهب ابدا الى حد القول بأن الدين القديم قد مات وانتهى وبأن دين العلم هو الدين الجديد للانسانية . بل نراه يؤكد في كتاباته الاولى في بيروت وفي خطبه ومقالاته في سان باولو على قيمة الدين الالهي وضرورته في الحياة الاجتماعية . ففي خطبته عن المدارس والتدريس ، عام ١٨٨٤ ، يقدم مشروعا لاصلاح المدارس الابتدائية والمتوسطة والعالية يقول فيه : « وفي هذه الانواع الثلاثة من المدارس المذكورة يجب ان يدخل علم الدين . اذ انه قوام متين للهيئة الاجتماعية ومحرك عظيم لاتحاد الانسانية ورفع شأن الوطنية » (ص ١٥) . وفي خطابه الشهير عن (سير الارثوذكسية الى جانب المدنية) ، عام ١٩٠٣ ، يؤكد ان « جوهر الدين لا يتبع الزمان . بل هو هو مهما ارتقت البشرية وتناهت المدنية » (ص ٢٢٣) . وفي خطبة عن (امراض الهيئة الاجتماعية) ، عام ١٩١٣ ، يرفض اعتبار الدين من الامراض الاجتماعية . وفي رده المفصل على الامام محمد عبده في مناظرته مع فرح انطون ، في مطلع هذا القرن ، يصرح بوضوح تام « ... وقوي في قلبي الاعتقاد بتمام الموافقة والمؤاخاة بين الدين المسيحي والعلم ، وحققت القول أن لا يناقض تبيين العلم الصحيح والدين الصحيح ، إذ كلاهما يرجع إلى الله » (ص ١٥٨) .

هذا الدفاع عن الدين الالهي ، وبنوع خاص عن الدين المسيحي الارثوذكسي ، مبني في تفكير نعمة يافث على ان « العالم العقلي الروحاني الذي هو الله تعالى » (ص ٢٣٩) لا يناقض وجوده عالم المادة والعالم العقلي الداخلي الذي هو عالم الانسان . فالعلم محصور في نطاق العالم المادي والعالم العقلي الداخلي . والعلاقة بين هذين العالمين والعالم العقلي الروحاني لا تقع في دائرة البحث العلمي . ومن جهة ثانية ، ينبني الدفاع عن الدين الالهي ، المسيحي الارثوذكسي ، على قيمته الروحية الاجتماعية . اذ ان البشر في مفهوم هذا الدين ابناء لأب واحد . فهم اذن اخوة احرار متساوون في وجودهم كبشر ، وهم ملزمون بالتعاون على اساس العدل ، بحثا عن السعادة . « ان الدين الارثوذكسي لهو الدين القويم بجوهره . ينادي بالاخاء والحرية والمساواة الزمنية » (ص ٢٢٦) .

وهكذا وجد نعمة يافث طريقا لقبول مبادىء التمدن الاوروبي الحديث

التي اعلنت مع الثورة الفرنسية الكبرى دون التنكر للدين الالهي . وبقدر ما يبدو متحمسا لرسالة الدين الروحية ، يبدو قاسيا على استغلال الدين في الشؤون الاجتماعية والسياسية لمصلحة رجالـه . فالايديولوجية الوطنية الليبرالية تتأسس عنده في الفهم الصحيح للدين وتحقيقها لا يتنافى مطلقا مع تعليم الدين .

الفرد هو نقطة البداية وهو المحور . فهو كائن مستقل استقلالا ذاتيا لا نقاش فيه . على هذه الفكرة يشدد نعمة يافث كلما سنحت له الفرصة . فالاستقلال الشخصي عنده مبدأ اساسي تنبثق منه مبادىء الحرية والمسؤولية والضمير والحقيقة العلمية والحق والواجب . ونتيجة لذلك يفهم وجود الانسان الاجتماعي من زاوية وجود الفرد ونشاطه . فهـو يتكلم عن المجموع اكثر مما يتكلم عن الجماعة او المجتمع . ومن الزاوية نفسها يؤيد قيام الجمعيات ، وبنوع خاص الجمعيات الخيرية ، ويحصر وظيفة الحكومة في المحافظة على الحقوق الطبيعية للافراد ، اي الدم والعرض والمال ، واقامة العدل القانوني .

يشكل مبدأ الفردية الفرضية الاساسية في فكر نعمة يافث . ومن هذه الفرضية يستنتج معظم المفاهيم والمبادىء التـي تتألف منها الايديولوجية الليبرالية . لكن ما ينبغي ملاحظته انه لا يجنح ابدا في استنتاجاته في اتجاه الفردانية الانانية . فالفرد ، وان كان مفهوم الانسان لا يتعداه ، لا يعرف وضع العزلة التامة . انه دائما في علاقة مع فرد آخر ، مع افراد آخرين . وهذه العلاقة تطبع خصائص الكيان الفردي بطابع الاجتماعية . فالعقل مثلا ، ليس القدرة على اكتساب المعرفة اليقينية وحسب بل هو عنصر اساسي من عناصر الجسم الاجتماعي .

« ان العامل العظيم في حياة جسم الاجتماع هو العقل . وهو بمثابة الدم في الجسم الحي فاذا فسد الدم اعتل الجسم الحي . واذا ضعف العقل او توقف عن العمل ضعف جسم الاجتماع عن الرقي واعتل . فصحة جسم الاجتماع تتوقف اذا على سلامة العقل واطلاق تصرفه بما هو لائق حفظا للفرد والمجموع . فأسباب اعتلال جسم الاجتماع اذا هي تقييد العقل عن مطلق تصرفه » (ص ٢٧٩) .

هذا التشبيه الجميل بين العقل في الحياة الاجتماعية والدم في الحياة البدنية يدل دلالة قوية على ما يرمي اليه نعمة يافث من مقاصد . ان اطلاق حريـة العقل شرط لازالة الاوهام والخرافات والاغاليط ولاثبات الحقائق العلمية المتينة . واطلاق حرية العقل شرط لاعادة النظر في النظام الاجتماعي القائم على الظلم ، « ظلم الوسط المحافظ على كل ما هو قديم من عادات سقيمة وافكار عقيمة واعتقادات وخيمة » (ص ٣٤٠) . وتحكيم العقل في القضايا الاجتماعية يقود الى تحديد مصلحة الفرد ومصلحة المجموع تحديدا واضحا ، وبالتالي الـى تحديد وجهة العمل الواجب النافع تحديدا مقنعا

مقبولا . وفي النتيجة اذا اطلق نشاط العقل ، في خدمة الفرد والمجموع ، تصبح العلاقات الاجتماعية كلها مطبوعة بالطابع العقلي ، وتتحلى حياة المجموع بالتفاهم والتآخي والتعاون والنظام والقوة والسعادة .

كذلك بالنسبة الى الحرية . فهي ضرورية لصحة جسم الاجتماع . لكن تمتع الفرد بها لا يعني البتة تبرير الفوضوية . الحرية الصحيحة هي الحرية المسؤولة . والفرد الحر هو صاحب الضمير المحترم لمبدأ الحق والواجب .

وفي الواقع تقترن فكرة الحرية في كتابات نعمة يافث ، بصورة شبه دائمة ، بفكرة الحق والواجب . فهو ، عندما يعلن ضرورة الحرية في القول والعمل ، انما يدافع في الحقيقة عن نظام الحقوق والواجبات . فحرية القول ترجع في النهاية الى حرية العقل ، وحرية العمل ترتد بدورها الى الحقوق الفردية الطبيعية التي لولاها لما كان اصل معقول للشرائع وممارسة الحرية .

تحتل الحرية بين القيم الليبرالية مركز الصدارة . وقد ادرك نعمة يافث هذه الحقيقة . الا انه لم يحاول ان يتعمق في الفهم الفلسفي لمشكلة الحرية . وليس في ذلك ما يدهش . فهو رجل عمل في الدرجة الاولى . فالحرية في الحياة الفردية الاجتماعية افضل ، بدون جدال ، من الارتهان والعبودية . اما المساواة والاخاء فانهما فكرتان ضروريتان لمحاربة الانقسامات والامتيازات الناتجة من تطور اجتماعي معين والمخالفة لمقتضى العقل والحرية . لكن في واقع الحياة الفردية الاجتماعية ، تغيب المساواة المبدئية في الحقوق والواجبات وراء التفاوت والتنافس والتنازع .

في الانسان « ميل طبيعي للكسب والاقتناء » (ص ١٤٦) . فالناس كلهم متساوون من حيث وجود هذا الميل فيهم . لكن الحق الطبيعي في التملك لا يتغير شيئاً بالنسبة الى عملية التملك ونتائجها ، اذ ان هذه العملية مشروطة باستعداد الفرد وقدرته وبظروف حياته والفرص المتاحة في الهيئة الاجتماعية (مقالة الجمعيات امام المجموع) . فلا بد من التفاوت في الحقوق المكتسبة ؛ لكن في اطار الحرية والعدل والقانون . اذ ان الحق ليس للقوة ، بل « الحق لمن له الحق ، ان كان قويا او ضعيفا » (ص ٣٧٨) .

على هذا الاساس يدافع نعمة يافث دفاعا حارا عن الحرية الاقتصادية ، وبالضبط عن النظام الراسمالي . ففي خطاب عن (الاشتراكية) ، القاه في حفلة خيرية اقامها المجلس الملي الارثوذكسي بتاريخ ١٩٠٨/٢/٢ ونشرته جريدة الافكار ، يبدأ بالتوكيد على التفاوت الطبيعي بين الناس في القوى العقلية والادبية والجسمية . ومن هذه المقدمة ينتقل الى مناقشة دعاة الاشتراكية ، فيعترف بصحة « دعواهم بأن النظام الحاضر يؤول لتجمع الثروة في ايدي الافراد » ، ويرفض « دعواهم بأن هذه الثروة مجموعة من اعمال الفقراء واوقاتهم » (ص ٢٥٩) . فالراسماليون اصبحوا راسماليين بفضل

عملهم المتواصل واجتهادهم المنظم اي بثلاثة شروط : الاقتصاد في المصروف والاستغلال الدقيق للوقت والعناء العظيم في العمل . طبعا هناك ثروات ليست وليدة جهد اصحابها ، كالثروات الموروثة او تلك التي تنتج من الحروب والفتوحات او تلك التي تأتي نتيجة لتغيرات سياسية وازمات مالية او تلك التي تجنيها الشركات من التلاعب بالاسعار والاسهم . اكثر من ذلك ، يعترف صاحبنا بأن « الامة ونظامها » يمكن ان تكون سببا لثروة غير مشروعة . لكن ذلك كله لا يؤثر في مبدأ حق التملك وحيازة الرأسمال . اما الشقاء فهو في النظام الليبرالي « نتيجة انحطاط في طبيعة الافراد واخلاقهم . وازالة هذا الشقاء لا تقوم الا برفع البشر من حضيض الجهل ، من حضيض الخمول ، من حضيض الذل ، الى اوج العرفان ، الى اوج الحركة ، الى اوج عز النفس وكبرها » (ص ٢٦٥) . وعليه ليست الاشتراكية هي الحل الامثل لمشكلة الفقر والشقاء . فالنظام الليبرالي الديمقراطي الرأسمالي ليس بالضرورة سببا للفقر والشقاء . اذ يمكن ، بل يجب ، ان يتوفر لكل مواطن فيه رأسماله الخاص . « لا ينتظم حال الهيئة الاجتماعية ولا يرتاح الناس من الكوارث والازمات الاقتصادية ان لم يتجهز كل واحد برأس ماله الخاص » (ص ٤٠٩) . تعميم الحالة الرأسمالية على جميع افراد المجتمع هي اذن الحل الصحيح لمشكلة الفقر والشقاء . واذا نشأت ازمات اقتصادية طارئة فمن الضروري ان تتدخل الحكومات وتتجاوز وظيفتها التي هي صد المعتدي ، فتصلح الخلل الطارىء وتعيد الامور الى مجراها الطبيعي(١) .

يجتمع في دفاع نعمة يافث عن الاقتصاد الرأسمالي الطموح الليبرالي والكرم الانساني والادراك الواقعي لحركة التمدن المعاصر . فهو يندد بالطمع والجشع ويدعو الى الاعمال البطولية ، ومنها الاعمال الخيرية العظيمة ، وينبه الى ان العبرة ليست في تجميع الثروة وحيازة الرأسمال بل في كيفية تحريكه واستغلاله .

تلك هي الآراء الرئيسية في كتابات صاحبنا الثائر على العبودية . فكيف استعملها في نقد اوضاع بلاده وكيف تصور طريقة اصلاحها ؟

IV

«يقتضي ان نقرأ كتاب الاجتماع وحالة بلادهم في وقت واحد» (ص ٢٦٣) .

---

(١) سنة ١٩٢١ ، كان القطن المصري في ازمة فرغبت جريدة المقطم الى نعمة يافث في ابداء رأي واقتراح حل لتلك الازمة . فكتب مقالا اقترح فيه ان تتدخل الحكومة المصرية لتحمي سعر القطن كما تتدخل حكومة البرازيل لتحمي سعر البن في سنوات زيادة العرض على الطلب . (الدواء الشافي للازمة القطنية ، ص ٤٢٢ — ٤٢٩ ، جريدة المقطم ١٩٢١/١/٢٣ ، عدد ٩٦٩٩) .

هذه الفكرة التي ذكرها نعمة يافث في معرض رده على دعاة الاشتراكية تعني ان تبنيه للايديولوجية الليبرالية لم يكن فقط امرا متساوقا مع حياته العملية في المجتمع البرازيلي ، وانما كان امرا متساوقا مع تجربته النقدية الاصلاحية في وطنه . وفي الواقع ، سبق تأثره بالفكر الليبرالي وتحسسه بالقيم الليبرالية انتقاله الى البرازيل . ومعظم خطاباته ومقالاته في سان باولو وضع في مناسبات من حياة الجالية اللبنانية السورية . فالنظرة الليبرالية هي في رأيه السلاح الموافق ضد الطغيان الحميدي والتخلف الرهيب الذي تتردى فيه البلاد السورية في جميع انحائها . وعنده ان النجاح العملي في التجارة والصناعة ونشر النظرة الليبرالية وجهان من عمل وطني واحد . وقد عبر عن ذلك في خطاب القاه في بيروت في ١٩٢١/٥/١٧ ، في اثناء الزيارة التي قام بها للوطن آنذاك حيث قال : « نحن ابناء الفينيقيين اليوم نضرب في اقطار العالم نبني لأمنا فينيقيا القديمة وسوريا الجديدة مجدا لا يقل عن ذلك المجد العظيم » (ص ٣٨٥) .

هذا الارتباط بين حالة البلاد في ظل الحكم الحميدي والفكر الاجتماعي التجديدي جعل النقد الاجتماعي عند نعمة يافث يتركز على مشكلات الجهل والفقر والخنوع والطائفية ، ويهمل مشكلات اخرى مهمة ، لكنها غير مطروحة في الواقع المباشر كما ادركه . من هذه الناحية اكتسب النقد الاجتماعي في كتاباته واقعية عملية ووجاهة ، بالرغم من ان التحليل فيها سريع والاهتمام بالاصول النظرية ضئيل .

الجهل اول الامراض الاجتماعية واشملها تأثيرا . وهو اول عدو تستهدفه الليبرالية المتنورة في نضالها ضد الاقطاعية والاستبداد . وقد كتب نعمة يافث في هذا الصدد مقاطع عديدة يحمل فيها على الجهل ويشيد بالعلم الوضعي التجريبي . لقد ابرزت بنظره ان تنمية التعليم وتطوير حرية الصحافة ضرورة اجتماعية اخرى ، كتنمية الحرية . فتحقيقها يشترط بنجاح تلك القضايا وادراك كذلك ان الحصول على الحرية لا يمكن ان يتم الا بانتزاعها من السلطان الحاكم . فهاجر لانه فضل المغامرة على السكوت والخنوع . « اذا فقد الفرد حرية القول وحرية العمل ، فماذا يفعل ؟ يرضخ كالرقيق او يرحل كالأبي . وهذا هو الحادث في سوريا » (ص ١٤٨) . « الجمهور في ظلمة . فمن اضاء عقله نبراس العلم لا يقدر ان يعيش في ذلك الوسط الاسود ، في ذلك الوسط القاتم الذي استحكمت فيه ظلمات المحافظة على التقاليد القديمة العقيمة التي تقتل العقل وتطفىء نور الحكمة الالهية الذي يشرق في العقول السليمة» (ص ٢٥٠) .

وبسبب سيطرة الجهل على الجمهور ، تبقى اسباب التمدن المعاصر وآفاق التقدم الاجتماعي بعيدة عن اذهان رعايا السلطان . ومن جملة تلك الاسباب ، ولعله اهمها على الاطلاق ، المال . « يحزنني ان افتكر ان المشارقة الى هذه الآونة لا يفهمون معنى المال بمعناه الحقيقي » (ص ٢٣٠) . فالمال وسيلة من وسائل التعاون الاجتماعي . وقد اصبح في ايامنا ركن الحركة

الاقتصادية كلها . . . « دولة المال العظمى اليوم التي تخضع لها كل السلطات والقوات » (ص ٢١٨) . وهو موجود في الشرق كما هو موجود في الغرب . لكـن حركته وطريقة استعماله ، اي وظيفته الاجتماعية مختلفة في الشرق عما هي في الغرب . فالمال « موجود في الشرق في جيوب الخدام والعمال والصناع والزراع والتجار وارباب السيادة . موجود في جيوب الاولاد والنساء والرجال . موجود في حالة الموت ، في حالة الوقف ، في حالة الجمود . لا يستفيد منه الفرد ولا تستفيد منه الامة . ولذلك ترى الشرق جامدا واقفا ميتـا » (ص ٢٣١) .

فلسفة المال جزء من فلسفة التملك التي هي جزء مـن فلسفة الحق والواجب . فالمشارقة في نظر نعمة يافث يجهلون الاولى لانهم يجهلون الثانية ولا يعلمون من الثالثة الا ما وصل الى اذهانهم مغلفا بأوامر الشرع . في هذا الضوء ، يجيب عن السؤال : هل السوري منحط ؟ (جريدة المناظر عدد ٢٤٢ ، ١٩٠٢/١/١١) ، يجيب بالرجوع الى فلسفة التملك ، ويعزو انحطاط السوريين الى سوء تطبيقها . فقسم منهم « محروم من قداسة التمتع بحقوق تملكه » ، لان السهول الداخلية مرتع للقبائل الرحل ، والقسم الآخر لا تصون حقوقه حكومة مدنية قوية عادلة ، لان النظام السياسي الحقوقي خاضع للنظـام الاجتماعي الديني ، وبالتالي لسلطة الرؤساء الدينيين (ص ١٤٧) ولذلـك « سقط الغرض من الحكومة الذي هـو صيانة الحق ورفع الظلم والتعدي وضاعت الحقوق وتولد في الشعب ضعف القلـب والجبن والرياء والكذب والمداهنة والتدليس ، صفات الضعف وعدم الاستقلال الشخصي . فتقاعد السوري عن السعي والكسب » (ص ١٤٨) .

بهـذا التعليل الاقتصادي الثقافي ، يشرح نعمة يافث انحطاط البلاد السورية ، ويبين ضرورة الاعتماد على النظرة الليبرالية كسلاح فعال ضد الانحطاط ، وبصورة خاصة ضـد تأثير الصحراء والبداوة وسيطرة الدين المطلقة . ولا ريب في ان المعنى العام الذي وجد فيه مدخلا الى سائر المعاني الليبرالية هو معنى الوطنية . لذلك كتب فيه وجاهد من اجل تجسيده بصورة تسمح بالقول انه رأى فيه محور الاصلاح الليبرالي .

لسنا نعرف شيئا عن تفكيره السياسي ، لما كان طالبا واستاذا في بيروت بين ١٨٨٠ وعام ١٨٩٣ . لكن من المرجح جدا ان يكون قد اطلع على نشاط (جمعية بيروت السرية) وتأثر بأفكارها السياسية التي اعلنت في مناشير ثورية سنة ١٨٨٠ ، واساسها المطالبة باستقلال سورية متحدة مـع جبل لبنان . واذا صح ذلك ، يكون تفكيره الوطني قد سار جنبا الى جنب مع تفكيره الليبرالي ، بسبب اقتران فكرة الوطن مع فكرة الحرية ، ونما معه في اثناء حياته في البرازيل . وبالفعل لا تنفصل الوطنية والليبرالية في فكر نعمة يافث . فهو يعلن رفضه للنزعة الفوضوية والفردانية بالتوكيد على الوطنية ويضع

حدا للاتجاه نحو القومية الصنمية الشوفينية بالتوكيد على الفردية الانسانية . من هنا ، سواء وصفه بأنه ليبرالي قومي او قومي ليبرالي .

في ظل الامبراطورية العثمانية الاسلامية ، كان من الطبيعي ان يشدد المفكرون الوطنيون على التمييز بين الانتماء الديني والولاء القومي . ولم يخرج صاحبنا عن هذا الاتجاه . بل عززه تعزيزا قويا اذ اظهر تفهما لحقيقة الدين الالهي قل ان نجد مثيلا له عند اقرانه ، بالرغم من تطرفه احيانا في تحمسه الوطني وقسوته على الدين . وفي الحقيقة كانت هذه القسوة على الدين تشتد كلما تبين ان الطائفية تقف مانعا قويا امام تحقيق الوحدة القومية في مختلف مستوياتها تحقيقا تاما ناجزا . فالنقد اذن ليس موجها ضد الدين في جوهره ، بل ضد الطائفية التي تحولت الى طائفية سياسية وضد التعصب الديني السياسي . « ما كان الدين للقسمة . بل هو عمود الحق وقسطاس الاستقامة. اتخذ اهل السياسة الدين في كل العصور ذريعة لبث اغراضهم . فاستخدموا به جمهور الامة لمقاصدهم . والجمهور سهل الانقياد لانهماكه بأعماله المعاشية ولثقته بقادته انهم الآخذون به الى طريق الصواب » (ص ٣٨٧) . رجال السياسة هم اذن المسؤولون في الدرجة الاولى عن الانقسام الطائفي السياسي، عن استمراره واستفلاله في جو الضعف السياسي والانحطاط العام . « التعصب الذي يرميه دعاة الاصلاح بسهام العنف هو ذلك التعصب الديني السوري الذي نشأ في تربة الضعف السياسي . هذا الضعف السياسي ولد في الطوائف والشيع الدينية الاستقلال الديني . وهذه الحكمة في السياسة التركية في جميع مسالكها هي التي دعت لدوام الحكومة الى هذا اليوم لا يهمها الاصلاح ولا تراعي حرمة جارها التمدن الجديد . فهذا التعصب سياسي اكثر مما هو ديني » (ص ٢٢٤) . وتنفذ بصيرته الى ما هو اعمق من التعصب الديني السياسي ، فيرى ان « الملل الدينية في سوريا هي شعوب تخضع لرؤسائها خضوعا معنويا ، ولا قوة للحاكم الزمني فيهم بشيء » (ص ١٤٧) . ويكرر الملاحظة نفسها ، في اثناء زيارته للوطن سنة ١٩٦١ : « اصبحت اديانتا جنسيات لنا لها كيانها الزمني ككيانها الروحي ، اي انها تنادي بوحدتها الدينية الاجتماعية والعلمية كأمة منفردة في وسط امم اخرى » (ص ٣٩١) .

الوطنية ، شعورا وممارسة ونظاما ، هي الدواء الموافق ، هي الجسر الذي ينقل من سياسة الانقسام والتقسيم الى سياسة الوحدة والتوحيد . ولكي تكون لها الفعالية الكاملة ، ينبغي ان تتحول الى دين سياسي يتلقاه ابناء الوطن بالتربية كما يتلقون الدين الالهي . « يجب ان نتربى تربية سياسية جديدة كما يتربى اهل الغرب ، وان ندين بهذه التربية كما ندين بالنصرانية او الاسلامية . لان الدين السياسي فيه خير واسعاد لاولادنا ولبلادنا» (ص ٣١٠) .

الا ان الواقع راسخ عنيد . وتغييره يتطلب جهود اجيال متواصلة ، في ضوء عقيدة شاملة . وليس لرجل الاعمال ، مهما يكن اندفاعه الايديولوجي ، ما لرجل العقيدة من بعد النظر والصبر والصراحة والامل . لذلك نجد في موقف

نعمة يافث من الطائفية التباسا ، يكاد ان يكون تناقضا . فهو ، عندما يشعر بقوة الطائفية وعمقها في النفوس ، يتطرف وطنيا ويرى ان الحل هو تعميم التعليم اللاديني وفناء الدين (ص ٤٥٧) . ومن جهة ثانية ، عندما يرى ان الطوائف لا تتجاوب مع مبدأ الوطنية ، بل تحافظ بكل قواها على كيانها الروحي والزمني ، يتراجع قليــلا ويدعو الى التريث والعمل علـــى انعاش الملـــة الارثوذكسية (ص ٣٩١) .

والحق ان ليس في الامر تناقض . فالتطرف السلبي والتراجع الظاهري ، بالنسبة الى مبدأ الوطنية العلمانية ، موقفان ظرفيان ، دعت اليهما المناسبة وشيء من الانفعال ازاء واقع تاريخي يتحرك بصورة بطيئة وغير مرضية . ولا ينال اي منهما من وضوح الموقف الاساسي العام : « انتسبوا الى الله كيفما اردتم . انما كونوا لهذا الوطن كتلة واحدة » (ص ٣٨٦) .

V

في الحرب العالمية الاولى وبعدها ، طرحت المسألة السورية على نطاق واسع . فتحرك عدد كبير من ابناء الجالية اللبنانية السورية في الاميركتين لنصرة قضيتهم . وقد بذل نعمة يافث نشاطا كبيرا ، عمليا وكتابيا ، في هذا الصدد . غير انه لم يسمح الى ان يلعب دور قائد سياسي .

قبل اندلاع الحرب ، القى خطابين سياسيين يشيد في الاول منهمـــا بالدستور العثماني الذي اعلن عام ١٩٠٨ ، وفي الثاني يهاجم سياسة الاتراك وينقد عجزهم عن القيام بالاصلاح المطلوب . فالدستور العثماني يضمن للفرد الحقوق الطبيعية ، ويحاول ان يوحد في امة واحدة شعوبا كثيرة مختلفة من وجوه كثيرة . انه اذن وسيلة كبرى لتحقيق النظرة الليبرالية الوطنية . وقد ابدى نعمة يافث حماسا كبيرا في كلامه عن الفرق بين عهد الاستبداد قبـــل الدستور وعهد الحرية بعد الدستور . وبالرغم من تأييده للوطنية العثمانية ، كان يدرك صعوبة الانتصار على الفوارق الاساسية بـــين شعوب الوطن العثماني في اللغة والدين والعرق . في هذا الاطار حث العرب على الدفاع عن الدستور والتفاهم مع الاتراك واتباع خطـــة حكيمة لحكم البلدان العثمانية بالعدل والامن .

« ايها العثمانيون المتكلمون بالضاد ، واخص منهم الشعب السوري ، عليكم ان تتفاهموا مع اخوانكم الاتراك وتتضامنوا معهم على صون الدستور . لان ضياعه (لا سمح الله) يفقدكم استقلالكم الى الابد . ازيلوا سوء التفاهم من بينكم . انتم اقوى العناصر في الدولة . فاذا تفاهمتم واتخذتم لانفسكم خطة لتحكموا فيها البلدان العثمانية بالعدل والامن تعدون لبلادكم مستقبلا مجيدا . لان بلادكم تغنيكم عن كل بلدان العالم . لانها بلاد زراعية من اخصب بقـــع الارض ، ينمو فيها جميع اصناف الحبوب والفواكه ، وبلاد طيبة الماء والهواء ،

انسب بقع الارض للصناعة ، ومركزها الجغرافي يجعلها في اعلى طبقة من المناسبة التجارية ، لانها وصلة آسيا وافريقيا واوروبا . باتفاقكم وتفاهمكم تجعلون بلادكم قلب العالم المتمدن . رقوا افراد الامة . اضربوا على الاوهام السائدة . قطعوا الاغصان اليابسة في الشجرة الدينية . حلوا عقول الامة من الخرافات . ادخلوا العلوم الحديثة العملية قبل النظرية ، لان الامة كلها فلاسفة نظريون ولا واحد فيها يحسن عملا يدويا يساوي ابرة . الامة تحتاج الى تهذيب اجتماعي قبل كل تهذيب ، تحتاج الى شجاعة ادبية ، ليسود فيها الصدق والنشاط والمحبة وتموت النميمة وصغارة النفس والجبن والكذب والكسل والسرقة والاغتيال والبغض » (ص ٢٧٤ — ٢٧٥) .

لكن التفاهم بين العرب والاتراك لم يتم ، بسبب السياسة الضيقة المحدودة التي تبعها خلفاء عبد الحميد . فلم يأت الاصلاح المنشود . فانقلب نعمة يافث على الدعوة الى الوطنية العثمانية ، ودعا الى تحرير سوريا من النير التركي . « التركي الدستوري والتركي الاستبدادي في العهدين هو هو . لم يغير شيئا من مذهبه بنسبته الى سائر العناصر العثمانية . فهو السيد ونحن العبيد ، والدستور هو لهم وليس لنا . وليس لهم كلهم بل لجمعية الاتحاد والترقي التركية » (ص ٣١٥) . « ما لنا الا واحد من اثنين : الاستقلال او الموت » (ص ٣١٦) .

بعد ذلك ، وفي اواخر الحرب ، عندما رجحت كفة الحلفاء ، عمل نعمة يافث مع الحلفاء من اجل الاستقلال السياسي للبلاد السورية ، اعتقادا منه بأنهم يدافعون عن الحق والعدل والحرية ، ويحاربون الاستبداد والاستعباد والهمجية (ص ٣٤٧) . وحدد هدف (الجمعية الوطنية السورية اللبنانية) التي ترأسها ، دحضا لتأويلات واقاويل شائعة ، بأنه «خدمة المسألة السورية . والمسألة السورية هي امر تحرير سوريا ولبنان من حكومة الاتراك واعطاؤها الاستقلال » (ص ٣٤٩) . وهذا الهدف هو نفسه ما طالبت به (جمعية بيروت السرية) ، مع فارق وهو أنه أصبح ممكن التحقيق قريب الوقوع بسبب تطورات الحرب ، بينما كان قبلا حلما بعيدا . « الامر عظيم ونتيجته اعظم . فتحرير بلاد فيها من السكان نحو الخمسة ملايين ، وارضها تكفي اربعين مليونا ليست مسألة بسيطة . والحصول على استقلال هذه البلاد نتيجة لم يحلم بها اجدادنا منذ اربعة آلاف سنة ، لان سوريا كما تعلمون كانت ولم تزل مسرح الفاتحين من ايام يشوع بن نون الى اليوم » . (ص ٣٥١) .

وليس في السعي الى هذا الهدف تنكر لفضل البرازيل او اي عداء لها . وذلك لان « سوريا هي وطننا الوحيد وامنا التي ربينا وترعرعنا في ربوعها » (ص ٣٦٥) ، ولان البلاد البرازيلية تقدس الوطنية الحقة .

بعد انتهاء الحرب ، واصل نعمة يافث نشاطه السياسي ، والى جانب المطالبة بالاستقلال ، ركز على المطالبة بالوحدة(1) . « سياستنا وحدة

---

(1) من ابرز الاعمال التي قامت بها (الجمعية الوطنية السورية اللبنانية) بعد الحرب اعلانها اللائحة الشهيرة التي رفعتها الى مؤتمر الصلح العام المنعقد في فرسايل عام ١٩١٩ . واغلب الظن ان واضع هذه اللائحة هو نعمة يافث نفسه ، نظرا الى التطابق بين مضمونها واسلوبها وبين فكره واسلوبه . ونثبت هاهنا مبادىء اللائحة دون الشروح التابعة لها : ١) سوريا وحدة جغرافية . ٢) سوريا وحدة جنسية . ٣) حق سوريا بالاستقلال . ٤) فوائد الوحدة السورية . ٥) نوع الحكم السوري . ٦) حماية دولة اوروبية . ٧) حماية فرنسا . (راجع كتاب انطونيوس يافث : نعمة يافث ، حياته واعماله وآثاره ، سان باولو ، ١٩٣٧ ، ص ١١٨ — ١٢٥) .

واستقلال سوريا التي تحدها برية سينا وخليج العقبة الى بادية سوريا والعراق والموصل ، اي كل الولايات والتصرفيات العثمانية : الشام ، حلب ، بيروت ، القدس ، لبنان » (ص ٣٨١) . اما شكل الحكومة التي طالب بها آنذاك فهو شكل « حكومة جمهورية اتحادية برلمانية لا مركزية » (ص ٣٨١) .

ولم يغير شيئا مهما من موقفه بعد الزيارة التي قام بها الى الوطن والتي تمت بعد موقعة ميسلون واعلان لبنان الكبير . الا انه اصبح اكثر حذرا واقوى ادراكا للعقبات الاجتماعية والسياسية ، الداخلية والخارجية ، التي يواجهها المطالب بالاستقلال والوحدة ، واكثر تشديدا على ضرورة القوة في المطالبة بالحق وانتزاعه . لذلك نراه ينقد الطريقة التي اعتمدها (الحزب الوطني السوري) من اجل نيل الاستقلال والاحتفاظ به ، فيقول بأن نشر الدعوة بين المغتربين لا يفيد كثيرا ، لان معظمهم لا ينوي العودة ، ولان معظمهم من النصارى ؛ ونشر الدعوة في الوطن متعذر ، لان الدولة المنتدبة تعارض الفكرة ، وزعماء الاديان يقاومون الفكرة الوطنية فكم بالاحرى العلمانية . وفي توضيح لهذا النقد يقول بأنه يدعو الى التفاهم والتعاون مع فرنسا والاستعداد لتسلم امور البلاد بالاهلية : تعميم التعليم الوطني ، تأسيس جيش وطني ، تذويب الطائفية في المبدأ الوطني . ولعله كان يأمل في ان يؤدي التعاون مع فرنسا الى تغيير سياستها المتوافقة مع ارادة الطائفة المارونية آنذاك(٢) .

اما من ناحية الهدف النهائي فقد ظل متمسكا بمبدأ استقلال سوريا على اساس وحدتها ومبدأ قيام حكم جمهوري اتحادي فيها على غرار الحكم الجمهوري البرازيلي . وختم كتاباته السياسية بهذا الشعار الجامع : « مصلحة الوطن فوق كل مصلحة » (ص ٤٥٨) .

لم يكن نعمة يافث مفكرا مبدعا . لكن ذلك ليس كافيا لاهماله ونسيانه . اذ ان تاريخ الفكر ، وخصوصا الفكر الايديولوجي ، ليس تاريخ المفكرين المبدعين وحدهم . والواقع ان مساهمة يافث الايديولوجية ، كما تظهر من خلال العرض التحليلي السابق ، مساهمة ثمينة في نظر المؤرخ المتعمق في فهم الصلات بين التيارات الايديولوجية وحياة الجماعات المنخرطة بمصالحها وتطلعاتها في جدلية صنع التاريخ ؛ بسبب الدور المتميز الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي لعبه « ابو الجالية » ، بحسب وصف الدكتور خليل سعادة في كلمته التأبينية . والميزتان اللتان تتحلى بهما ، اي الوضوح التام في تبني النظرة الليبرالية ، والتوازن الحماسي بين الوطنية والليبرالية ، لا يجدهما مؤرخ الفكر الاجتماعي عند كثيرين من مفكري الاصلاح في العالم العربي الحديث .

ناصيف نصار
(استاذ الفلسفة في كلية التربية بالجامعة اللبنانية)

---

(٢) لما دخل معترك السياسة سنة ١٩١٧ ، كان مبدأه التفاوض مع الحلفاء وخصوصا مع فرنسا ، من اجل نيل الاستقلال بعد الحرب . ووعدت فرنسا بلسان سفيرها في البرازيل باعطاء الاستقلال لكن سياستها بعد الحرب لم تأت موافقة لوعودها . ورغم ذلك ، ظل نعمة يافث يدعو الى التفاهم معها للوصول الى الهدف الاساسي . واعترافا بقيمته وفضله ، منحته وسام الشرف من رتبة فارس عام ١٩٢١ وابرق رئيس وزرائها الى قرينته بعد وفاته معزيا .

الطاهر بن جلون

حرّودة
(فصل من رواية)

كان هاجسنا في صبانا ان نرى عضوا جنسيا ، لا مطلق عضو ، لا عضوا بريئا اجرد . بل عضو امرأة ، فرجا عاش وعانى ، فرجا تعب ، فرجا يساور اول احلامنا وباكورة جساراتنا .

ذلك الفرج الذي ينطلق اسمه في شارع مقفر ، ويرسم على راحة اليد .

ذلك الفرج الذي يأتي شتما ، ونحلم ان ننشئه وان نبتكره من جديد . شوارع حينا تعرفه جيدا ، والجدران تبثته ، والسماء افسحت له متسعا . وعلى ختم هذا الفرج تأتينا الكلمات كالاستحلام .

نتخيل رائحة رطبه ونداعبها . نتدرب على الالم ونمجد الدم في حرارة اليدين . سكرا احتلوا بيوتنا . النزيف لا ريب فيه ، وحقيقية لذة الجسد المسنوخ .

نعبر الشارع بجرح جديد ونتربص بالعزلة لخُيالات (1) جديدة نلصقها على صفحة مكتوبة .

الضحــــك .

وحده الضحك يجامع ما جرؤنا عليه . لا شيء منه على جبيننا حيث البراءة الناصعة ونعومة الهرب الراضي .

عودة الى المنزل ثم صمت . ساعة التظاهر .

---

(1) عبرنا بهذه اللفظة عن كلمة Fantsme ، فاتت خيال على وزن فُعَّال كعصاب Névrose التي تدل مثلها على عارض مرضي .

لكن أين الجرأة ؟ من يجرؤ ان يتحدث عن هذه المرأة ؟

حرودة لا تظهر الا في وضح النهار . وعند المساء تختفي في احدى المغاور . بعيدا عن المدينة . بعيدا عن شراكنا . تستعيد ميثاقها مع الغول وتهبه نفسها فكلها له ، دون ثمن ، حتى ولا أخفت أنين . وكلنا يقين انها تفلت منه في منتصف الليل لتطوف السطوح . تراقب نومنا وتسود احلامنا . وخوفنا ان نواجهها بمفردها يتلاعب برغباتنا المتبادلة . نرقب الصباح ونحن نداعب ذكرنا المهتاج . وعند الفجر يساورنا النسيان . فنطوي الكل في هرب ونسلك درب المنفى الواهم . لكن حرودة تنبعث من الجدران ، عارية قبيحة ، رجسة ساخرة ، تأبطت مكرا .

تباشر فترسل شعرها الى الامام وتستدير في مكانها . تستجلب روح الغول بأصابعها . تبلع دمه الابيض وتستدير الينا بابتسامة متواطئة . غمازة العينين . تطبق بيديها على النهدين وتدعونا ان نستدر الحكمة منهما . واكثرنا جنونا اكثرنا طموحا . يغور برأسه في هذا الصدر المتجعد ويختفي ثم يعود وفي اليد نجمة . ويحدث ان يختفي بعضهم الى غير رجعة . يزدردهم هذا الجسد الذي ما لامسته رعشة قط . وبعضهم يدغدغ سرتها الموشومة ويخلد الى الهرب . تندلع كالبرق يدها المرسومة على الجبين وتعود بهم . تأخذ حرودة برؤوس الاولاد بين فخذيها وهي تطلق انينها . تصوت العظام وتذوب . ويسيل على جنبي حرودة سائل ضارب الى البياض . فينهض الاولاد وقد ابهجهم هذا العماد الجديد وان صعقهم قليلا . ويذهبون وهم يترنمون .

لكن المشهد يتجلى في غير مناسبة ، آن ترفع جبتها ما تكاد تصل حد التصديق وها قد أسدل الستار . وما تبقى نستعيده في لحظات الارق .

الكبار يضحكون يستثيرونها ، يولجون قبضتهم في مهبلها ويسحبونها مدماة ثم يذهبون . هم يبكونها . نص - على الأقل - نعطيها برتقالاً وسكراً فتتقون انت جميعا اولادها وتدعنا ننام بين فخذيها . وتتشح حرودة في شهر رمضان .

باسم الفضيلة لا تسامح بعد تجاهها في مدينة شتى الفضائل . ترى احيانا خارجة من فرن . وحيدة حزينة ، في شيء من الخجل . ترتدي «حايكا» اسود ولا تخاطب احدا . تعبر المدينة بتحفظ وهي تسير ووادي بوخرارب .

ويتسرب الصوم الى فراغ صباحنا يدعونا الى قرف جديد نستهلكه قبل بزوغ الفجر مباشرة . احلامنا أمسكت بها الرقابة وقاضتها . وبعد ان نتطهر حتى العروق نعد انفسنا للسهرة السادسة والعشرين لنصغي الى حديث الملائكة الحاطة على اكتافنا .

يوم العيد تظهر حرودة مجددا . بلغت غاية التبدل الذي عانته مدة ثلاثين يوما . تعود في هالة الغيرية . تعود في جسم عذراء في عامها الثامن

عشر . جميلة سعيدة تعبر المدينة شفافة . تطير ملامسة بلاط الازقة وقلما تنظر الينا . تقول اعتزاز حلتها الجديدة : ذاكرة لا يشوبها دنس . ولنا ان نشرب نقاء نظر زائغ . لكن من يفقهنا بقراءة الكلمة المهموسة ؟ ومن يقول لنا اللسان الموشوم ؟ نرغب عن الكلمة الى العين والديمومة . وها حرودة عند المساء نشوانة . قضت عمرها . تعود تنشر برازها في الازقة المعتمة . حساب عكسي . الزمن يعمل ضدها وكل ساعة تمضي تعبر بها من السنين خمسا .

وها حرودة حوالى منتصف الليل قد كملت سائر اعمارها . لم تعد فتاة الصباح سوى ذكرى . تطرح البستها الداخلية جانبا ، ترخي شعرها ، تلقي عنها الذاكرة النقية ، تعيد رسم تجعداتها وتنطلق مسترخية توزع الخيالات : يثقل نهداها ويتدليان . تدهنهما بالازرق . تبول على الحائط وتشم الرائحة من اعماقها . تستنشق ما وسعها رائحة مزيج العرق والخمر والبول . وتستقر الذاكرة الاخرى في صورة نزيف . وتنبثق الذكريات في فوضى وتثير البلبلة والهذيان . وتذهب حرودة الى معلماتها وتطالب البوم بالنسيان او — على الاقل — بوقف التدفق . وما ان تصل الى عتبة المدينة حتى تطرد الليل من حنجرتها . ضحكها يستجلب المطر الى المقبرة . فيبدل الاموات وضعهم ويعود الملائكة ينادونهم . وتذهب حرودة تترنح من قبر الى آخر . ينسلخ جلدها ويسقط على الحجر ببطء . ويبقى الشعر لاصقا بالرقبة . يمسك به سائل مر . تتحرك العظام وتأتي تتكوم على العشب الرطب . لا يتسع وقتها الى اكثر من تقيؤ الحلم الاخير . انه ازرق . مثل الموت ، ازرق شفاف . هو احمر . مثل السماء نقي مكرر . وفي فمها الفاغر تصب الصور التي تمر على جبينها كالشريط . الربيع في جسد والطحلب في الفم . وبلاطة على الصدر . البحر بالمقابل . النشيد عند الفجر . الصوت عديد . اللحظة مفترقة . الفعل ملون . العصفور ينطفىء . العروق تفرغ . الرأس وتحتشد في مكانه باقي . تكاد تتبالك . متبرجة البين . [illegible] . التظاهر بالانحلال . سيشهد القمر .

تنهض حرودة فتستجمع أعضاءها في كيس وتلحق بالغول الذي يسد للحرب ، الحرب التي ستتسلل من جميع ثغراتنا .

انتظرنا طويلا قبل ان نرى حرودة مجددا في طرقاتنا . لكن لنذكر ان اهلنا كانوا يسجنوننا . يوصدون الابواب . يحكمون ايصادها . منذ ان نزل الروم المدينة لم يعد من حقنا ان نتجاوز عتبة البيت . الخوف . خوف ان نصاب برصاصة طائشة ، خوف ان تدوسنا اقدام المتظاهرين . خوف ان يهرب بنا عملاء الغول .

الحرب في غير مكان . الكبار يلصقون آذانهم بالمذياع يستمعون الى اذاعة القاهرة .

حرب أم مقاومة . الايام تغيرت على كل حال .

عادت حرودة متجلببة بالعلم . سمعت الغول وانقذت الاولاد . تمشي على السطوح بوقار واعتزاز . على جبينها وشم نجمة . لحقنا بها يوما حتى النهر . كانت تجرجر جسدها وتبصق دما . رأيناها تنازع ظلا ، ثم اختفت في دوامة . وقفنا وانتظرنا عاجزين . فلم تظهر مرة ثانية . راح بها التيار .

لم تعد تساور الاحلام ليالينا . لم تعد حرودة تطوف السطوح . اصبحنا يتامى . وكان استحلامنا الاول المرتجف يملأ أيدينا ، فنسكب السائل في قمع . لم يعد القمع يكفي فتناولنا قنينة . لم تعد القنينة تكفي فتناولنا جرة الى ان قررنا يوما أن نختفي في الجرة .

الجرة تطل على بستان . فيه زركشة من الازهار والعصافير والزحافات انستنا حرودة .

لم نلذ بالفرار طويلا . اذ استنفر اهلنا كافة سكان الحارة فانطلقوا معهم في اثرنا . استخدم الاهالي مناديا بمثابة مذياع متجول فطاف المدينة يدب الصوت في الاهالي . آثرنا أن نعود من تلقاء انفسنا ، اذ لم يكن قط في وسعهم ان يظفروا بنا وحدهم ، كما قصدنا كذلك ان نخفف من وطأة العقاب الذي يتهددنا .

والواقع انا لم نعاقب غير انهم قرروا ان يعكفوا جديا على تربيتنا ، فبعثوا بنا الى استاذ الكتّاب العجوز . اكتسبت احلامنا مذاك بعدا جديدا . كان ان اختفت حرودة حين بدأنا نتلقى لسانا جديدا . وفقدت الكلمة اهميتها . اذ اصبح الجسد كلمتنا الاولى ذات المعنى . هذه اللغة اقلقت العجوز وزعزعت حرم المسجد الصغير .

كان يدعونا ان نتعلق بلحيته بينما كان لسانه الموشوم كذبا يدور حول شفتيه فيقول لنا : « تعالوا يا ابنائي . انا ابوكم ومربيكم وحاميكم . انا معلمكم ، واكثر بقليل . انا استقبل الوزائر، ارضائكم . ادخلوا تحت «جلابتي» تجدوا بستان ألف لذة ولذة ، تجدوا عجبا واكثر . يكفي ان تشدوا شعر لحيتي . فهي من صوف خالص . شدوا تروا بطني ينفلق ليبتلع أهواءكم الممزوجة ببخور مكة . وتكون الرحمة من نصيبكم . والطيبات الجارية من عروقكم ان هي الا مثل على الظاهر . طيبات حقيقية حنونة تلتقي والنهار في راحتي المبسوطة . تعالوا يا صغاري فجلابتي مقامكم . ولن تلجأوا بعد الى التخفي في الجرة . في جلابتي متسع لجميعكم . ايقنوا ان صوفها من جزيرة العرب حاكته براءة العذارى في الواحة الآمنة . واعلموا انه غسل في بئر هاجر في ماء تستقسق وهي تذود عني كافة السخريات وتذود عنكم لعنة الشيطان . ويبهركم نورها حتى الزيغان . اغمضوا عيونكم وتعالوا التصقوا بجسدي كلما انتهيتم من الصلاة . فلن تحمل بعد بشهواتكم . لن ترفع الى السماء أنة وحدتي . تعالوا واقفلوا اجسادكم في وجه الشر الملون نفَس المدينة ... »

جرحنا في الجسد فرددنا الكلمة في وجه من يملك الكتاب والحديث ،

ويؤم الصلوات الخمس ويبقينا في ارهاق الزمن وتفتت الكلمة المتجمدة حال الجهر بها .

طلبات تتحلق حول نفسها ، ما ان تطلق الاشارة حرف او صورة وها قد اندلع الحديث . بيدنا الطريقة والمبادرة . ما كان ليتبادر الى ذهن ذوينا انهم عندما كانوا يزجون بنا عند الصباح في ركن المسجد كانوا يحثوننا ان نتلقن الهذيان الجماعي ، ونشق الوجود بذكورنا العصبية ونكتشف الكذب وقد اسبغت عليه هالة قدسية ، ونتعلم البغض ، عبر تاريخ يعج بأسلاك شائكة ، نصبه على الفرق الجوهري القائم في بضعة ستين فصلا يسيرها منطق لا هوادة فيه .

كنا نمرح ونكتشف المحاكاة الساخرة ونطالب السماء بالتواطؤ معنا . ونكتشف الهرطقة في عدم اكتراث لذيذ ومر . لم نكن نجرؤ على الشتم في الطرقات . غير انا كنا نعمد الى "ي" ذاكرة الفية فرحين ضاحكين والعجوز ينظر الينا نظرة غير صريحة المرمى . ذاكرة تهب ذاتها آية آية خوف ان ترذل . ولم ينلها خير على اية حال من هذا العجوز الفاجر وقد استعملها لقوته ولاضفاء صفة الشرعية على جنونه السخيف . وكان الذكر الوالدي منتصبا حيثما فضح الخيال . كان يعتقد انا بريئون . مسكين . البراءة اين نحن منها ؟ خلفناها في حشا الام . او — على الاقل — بقيت عالقة في السرة الى ساعة تتهاوى مزقا مقددة . البراءة تركناها للآخرين لمن يتكلم عنها في الكتب . لم نؤمن بها قط .

شيء نادر هي مغلف بالحرير . خاتم سحري ملقى في رذاذ من الذكرى . وسرعان ما يصدمنا واقع مريع . نشرع الابواب والنوافذ على سور من الحجر الصلد . نأكل من الحجر الكلسي ونصمت عند المساء . ستقوم الجدران شاهدة . ستنطق . لا تبسم ارتشاحا ولا طيورا (على كل شبابيك الاسماء التي تطلق عليها) . بقطعة فحم نجترح الاعاجيب على الجدران . نرسم نساء برؤوس أجسامنا الاولى ، واعضاء جنسية ضخمة ضخامة تخيلنا . فاجعات تتحدى الهذيان والجنون . مزيج من المني والدم على رأس خنجر يخترق جسما . نساء منفلقات . نساء نقصدهن على شواطىء عارية .

كم مرة فاجأنا كلبا وكلبة يتقافزان سرا ورمينا طرفنا العاهر على عتبة العار . كنا نصر على الحادث والمشهد . لم نعد نكتفي بتسمية الذكر ، بل شرعنا نحفره في الشارع ونبحث عنه في الاعيب السطوح وما كانت بالاعيب . لقنا بنات اعمامنا سر الامور . اقترحناه هدية . عركناه على نهود نامية . ووضعناه بين احشاء نائمة .

سهل الشتم علينا ولم يكن الشرف مجرد كلمة .

كنا نشفق على العجوز ولكن احدا لم يجرؤ على الاعتراف بذلك . فقد كان قرارنا ان نبقى على تواطؤنا وان نبلـــغ في تحدينا غايته . كان خيالنا

(وهو سر سلطاننا) تغمزنا عيونه تلميعا للذاكرة الآتية . كنا نرى العجوز مستلقيا في جهله تجاه ترفنا وشراستنا . وكنا ندعه يتحدث عن الرسول والصحابة . شل الخيال ! حتى ولا اي هذيان دق عن الشعور . انها عودة الكلمة والسخافة المعهودة . حديث ململم يزمزم في قعر بئر .

كان يتوقف عن الزمزمة ليدخل شيئا من العطوس في انفه ، ويحدث احيانا ان يضيع الاصبع في الانف فيعطس ليسترده . وكنا نجود عليه بلحظات هدوء يختلس فيها النوم . وان نصمت فلخطة اضمرناها . اذ الحت علينا مذاك فكرة القتل . وكنا نعالج دهاءنا بالتدرب على العنف . رأينا ان نتخلص من العجوز . ان نرسله الى السماء ترافقه بركتنا . فعقدنا عدة « مجالس طارئة » في الحي بحضرة النجوم . ونظرنا في اقتراحات الرفاق :

ــ ان ندفعه في البركة حين الوضوء ؟
(لا لن يصيبه شر ذو بال ، لا اكثر من عطب)

رفض الاقتراح بالاجماع الا صوتا .

ــ نقفل عليه في المرحاض ونسلط عليه افعى تنهش قفاه ؟
(الفكرة مغرية . لكن كيف السبيل الى افعى ؟ وفرضا كانت لنا الافعى ، فكيف نروضها ؟ ...)

ــ نطعمه خبزا مرشوشا بال د.د.ت. ؟
(سيفطن للامر خصوصا ان هذه المادة تبعث رائحة قوية) .

اقتراح مرفوض .
ــ نجز له انفه ؟ ...

واخترنا يوم الخميس . الخميس لانه آخر ايام الاسبوع ، فيه نستطيع ان نضبط نشوتنا . وهو عشية الجمعة ، يوم المؤمنين ، يوم المسلمين ، يوم الصلاة . الخميس يوم الكتابة على اللوحة ايضا . تمرين خطي حر على اللوحة السوداء تتويجا لزمن التثريب والرحمة . نشتم مرة نشتم مرتين . كنا نحرر خيالنا خطيا . لم تعد الكلمة تكفي ، لم تكن تؤدي بعد مفعولها . وكانت اللوحات تتصدع تحت وطأة الكلمات الفاجرة .

لم نعد نقوى على صد الهذيان ، وكان قد غمرنا وتراكب في رموز اشتد اختلاطها . وكان ضحكنا الهائج يفضح امرنا ، والصور الخلاعية تنتعش تحت نظرنا بينما نتظاهر بتلاوة آيات النهار :
خالق السماوات والارض ، اذا قضى امرا فانما يقول له كن فيكون . كلمته الحق . له اليوم الذي ينفخ فيه بالصور . ذلك عالم الغيب والشهادة ، وهو الحكيم العليم .

تنضدت انهار من العسل فوق اثداء ضخمة . وتداخل المقام الابدي في ذكور فاغرة بينما كنا مغتبطين لاقتراب اللحظة المرتقبة . دعانا العجوز اولا لصلاة العصر . تبعناه صامتين . الصلاة لم تطل لكن بعض الحركات فضحت نفاد صبرنا . وانتهت الجلسة بدعوة الى الخشوع . رفع العجوز يديه مضمومتين ودعا الرب طالبا بركته ورحمته . وجمعنا بعد ذلك للخطبة الاسبوعية :

« تعالوا يا ابنائي انا ابوكم ومربيكم ، انـــا حاميكم ومعلمكم واكثر بقليل ... انا المستقيم الموازي لرغباتكم ... »

فرفعنا الالواح المصدعة ورميناها في وجهه . فأغنانا هذا الفعل عما سواه ، بدقته وفعاليته . تلطخت ايدينا بالدم . وانطرح العجوز في بركة من الكذب ، وانحل في نفايا حياة لا شافع لها . كان يتمتم بعض الصلوات ويلقي الينا بنظرات حزينة . واطلق راسه المشدوخ كافـــة الادناس التي تخفيها عادة بعض الفضائل . كانت الادناس متنوعة وشهدت على ذلك اصوات بعيدة اطلقتها زنجيات . اذ لم نكن وحيدين . نهض العجوز واتجه نحو صدر الدار . ونزل في البئر واختفى .

كان رجوعنا الى البيت مضنيا . لم نعد نشتهي ان نلعب في الطريق . فالتعب مستقر في جبيننا . وكنا نشعر بالمسؤولية والسعادة . لكن قوانا انهكت والحمى ارتفعت . واعترى نومنا الارق . وجثمت صورة العجوز على حديثنا . كان وهو في ثوبه الابيض يلبس الحداد ويتهددنا شاهرا سيفه . كان تابوته يسير على عجلات وينتقل من بيت الى بيت في « جولة على الصفار » وكانوا امام قتيلهم الاول . كان يمسك ذكره بيد والسيف بأخرى ويردد : « انا ابوكم وححما مي ... والمستقتقتقييييم ... الو مو موا موا وا وازى لرغرغر غغففغغ ... »

واعلن عن وفاة العجوز رسميا في آخر صلاة الجمعة :

« رجل فاضل توفاه الله في ظروف غامضة . كان رجلا قريبا الى الحق . سلك طريق البئر . وهو طريق معتم . طريق ظلمات . وندعو الآن الا تأخذه حرودة الساحرة ، ضجيعة الشيطان في شراكها . انها لا تزال تصول في منازلنا . لقد توفي هذا العجوز بسبب لعنة حرودة . اطاح به الشر الذي يتربص بنا . رجل شريف وديع . رجل كثيرا مـــا احب الاولاد . الايمان والفضيلة الى جانبنا . هذه هي القوة التي ستكشف امر الساحرة وتنزل بها العقاب اللائق . ونعلم انها تتغذى بدم الصبايا الجديد . الدعاء ! الدعاء ! »

هكذا استبدلنا معلمنا وحامينا .

شابة جميلة . اتت من البعيد . غريبة . كافرة . نصرانية اتت تصب كوبا من تعقل على ’حمّانا ، ولونا هادئا على هذياننا . وحلت المراة الشابة محل العجوز في هواجسنا اليومية . بلغنا جوا آخر ومقاييس اخرى . لم نعد نذهب الى المسجد بل الى المدرسة .

كانت السيدة ترتدي فستانا . واستقر في روعنا انها لا ترتدي شيئا آخر تحته . وطعنت بالسن بعد اشهر فقط اذ قالت لنا يوما بصوتها الناعم الرقراق : « تعالوا يا ابنائي . انا المستقيم الموازي لرغباتكم ... »

الطاهر بن جلون
(باريس)

(نقل هذا النص عن الفرنسية بطرس الحلاق . والنص هو فصل من رواية بالعنوان نفسه ، صدرت مؤخرا في باريس عن دار نشر « دونويل » ضمن سلسلة « الآداب الجديدة » التي يشرف عليها الناقد الفرنسي المعروف موريس نادو) .

دفتر أفكار

حليم جرداق

كيف أفهم الحداثة ؟

I

الحداثة تعني ما هو حي وحر في الحياة وفي الفن . هي حالة وموقف . الفنان الحديث هو صاحب الوعي المتنبئ . وهو وعي يتحسس بالاشراقات والصاعقات التي تقود تطور الانسان وتصنع المستقبل . وهو يكتنه ما بلغه العصر في آخر اشواط ثوراته في الشعور وفي الفكر ، ويستشرف آفاق المستقبل . انشدّ على المستقبل ، لان الحداثة تكمن بالاخص بما في العمل من الفاظ تتكون منها لغة المستقبل . دون هذا الوعي الحديث لا تكون حداثة ، حتى وان كان الفنان معاصرا . اذ ليس كل معاصر حديثا . المعاصر هو المراوح والمطابق . الحديث هو الحي الحر الذي لا يسمح لآماله واعماله ان تطابق الحاصل . في الوعي الحديث كل شيء يصبح تحديا ، اي مستقبلا . حتى الماضي يصبح كالحاضر كناية عن اهداف للمستقبل . الحديث هو رامي الجسور الى المستقبل . هو المنبه الذي يرن مسبقا وليس الذي « يعاصر » الزمن بالضبط .

والحداثة نقيض الاستبدادية والتقصد في المشاكسة . انها الحي الحر . اي الحقيقي والمسؤول . لا حداثة دون هاتين القيمتين . لاننا اذاك ، نقع اما في مجرد المعاصرة ، او في التماثل المجاني .

II

نعرض موجزا للمسيرة الفنية منذ ثورة الانطباعيين يوضح المقصود مما تقدم . كانت الانطباعية « حداثة » في الربع الاخير من القرن الماضي بخروجها على « معاصرة » التدجن الاكاديمي آنذاك . وتميزت حداثتها بأنها اشارة الى مستقبل انفتح عما عرف « بالفن الحديث » في الربع الاول من هذا القرن ، كالتوحشية والتكعيبية والتعبيرية . هذه الاتجاهات هي الانقلاب الانطباعي يتكامل ، وقد كانت مضمرة فيه . وهي جميعها تعبر عن ناحيتين متقاطبتين من مناحي النفس البشرية ؛ هما البسط اي النزوع الخارجي ، والقبض اي النزوع الداخلي ، او بكلام آخر ، عالم الحواس الذي يمثل التأثر او « الانطباع » بالخارج ، وعالم « الطبع » القائم على الغرائز والمشاعر والاحاسيس المعتملة في الداخل . وقد تباعد هذان الشقان ، مع الوقت ، حتى وصلا في الاتجاهات الفنية المعاصرة الاخيرة الى طرق مسدودة من التطرف والمغالاة .

مثلث « الانطباعية » ، في الاساس ، بهجة النظر التلقائي الآني المباشر الى ما يحيط بالانسان في الطبيعة ، من الوان وأنوار . اما « التعبيرية » فتمثل تنفسات أتون المشاعر والاحاسيس في النفس البشرية . انها تصريف نفساني للافراد . الانطباع والتعبير ، قطبا النفس البشرية . وقد ادت الانطباعية الى التكعيبية التي هي بدورها شغف واهتمام بالخارج ، لكن بما يختص بأشكاله اكثر من انواره والوانه كما في الانطباعية الام . اشكال الاشياء ومعماريتها ، وما يحيط بها من الفراغ والمدى . ومن التكعيبية خرجت **الاتجاهات التجريدية على أنواعها ، وجميعها تمثل اهتمامات تقنية تأليفية** في بناء مسطح اللوحة في صيغة تعبر عن لمعات ومشاعر ذهنية فكرية جمالية لا بوحية وجدانية .

اما التعبيرية فتركن الى الحيوية النفسانية المزاجية الخصوصية فيما يعرفه الفنان من الاختبارات . وقادت هذه التعبيرية الى اتجاهات عديدة ، معظمها لم يعمر ، ظن اصحابها على انواعهم ان الالوان والخطوط لا تحمل في ذاتها الا ما يحملونها هم من اهواء نفوسهم ومحتوياتها . فاندفع السرياليون في تقصي عوالم الكوابيس والاحلام . وتمادى الداديون في دلال الافتعال وغنج المشاكسة . وجاءت مؤخرا جماعة التلوين النشاطي Action Painting تحاول ان ترتفع الى مستوى التركيز الفني وشرعيته ، بضربات من فرشاة مشبعة ناقطة ، تحركها يد او كتف او جسم في حالة استسلام شبه كلي للاارادي واللاواعي .

الاتجاهات المعاصرة التي استأثرت من الانطباعية بناحية « الانطباع »

او التأثر الحسي ، اوصلت المسيرة ، عبر التجريد ، الى برودة الاعمال المنهجية ويبوسة التزويق الذهني الفارغ من اية حرارة وانفعال انسانيين .

وفي الجهة « التعبيرية » المقابلة ، وصلت المسيرة الى مركزية شخصانية ، وجموح أناني خصوصي مفرط في المكابرة والتعصب والانغلاق في جماعات تحصر الايصال والتمازج فيما بينها .

اتجاه براني في واقعيته واختباره ، مفرغ من المكابدة الانسانية الوجدانية . بارد منفلش هين . يقابله اتجاه مكابر متقصد غارق في نرجسيته الى حد المرضية والابتذال .

هذا هو واقع المعاصرة الفنية اليوم في خلفيته النفسانيتين . ان وصول الحداثة الانطباعية عبر التكعيبية والتعبيرية ، الى واقع حال الاتجاهات الفنية المختلفة ، في خطيها الرئيسيين ، هو امر طبيعي ومهم وان وصل في نهاياته المتطرفة ، الى طرق مسدودة بحيث لم يبق امامها سوى التراوح او التعابث . هو امر لا بد من اختباراته وفوائده للانسان الفنان الذي يطمح لان يكون حديثا . فمن مميزات الفنان الحديث ، انه يعي ويختبر ما بلغه عصره في آخر اشواط ثوراته في الفن . فهو الغني بالخبرات التي تساعده على ان يستولد الجديد والمستقبلي من رحم المعطيات والخبرات الحاضرة لديه .

III

أن الغنى المستفاد من خبرات المسيرة الفنية المعاصرة يتحول ويصعد إلى نوعية جديدة ، وغاية أخرى ، في نتاج الفنان الحديث .

فاذا كان الفن المعاصر اليوم ، يتمثل في هاتين الخلفيتين النفسيتين ، وراء اتجاهاته على تعددها وانواعها ، فان الحداثة تكمن في تخطي جزئية هاتين الخلفيتين ، والوصول الى كلية هذا المركب النفسي العجيب . انها في الاتجاه الموحد الجامع قوى النفس الانسانية ، في عملية خلق لا تكون وحيدة الطرف في النظر الى الامور ، فتتفرق بين « انطباع » منفلش في التجريدية ومشتقاتها ، و « طبع » منكمش في التعبيرية وسليلاتها . انها تجمع قوى النفس في وفاق جمالي انساني يوحد الموضوعي بالذاتي ، والخارج بالداخل ، والانطباع بالطبع ، في حرية الخلاق التي هي اسمى درجات الشعور بالمسؤولية تجاه ما هو حقيقي جامع كفؤ متماسك ولائق . الحداثة هي في رد الثنائية الى الوحدة . فتكون الوحدانية الجديدة غنية بقدر ما استفادت من خبرات المسيرة في ثنائيتها المتشعبة الى ما لا يحصى من الاتجاهات والمشارب . الفنان الحديث هو المستجمع قطبي قواه النفسية الروحية الانسانية ، فلا يستسلم

الى انطباعات الخارج بالكلية ، ولا يستسلم الى انفعالات الداخل بالكلية ، بل يصغي بانفتاح الى الخارج ، ثم يعود الى داخله ليرد بتفهم ومسؤولية تجاه الآخر . فيلتقيان ويتفاهمان في الحقيقة التي هي ليست كليا في الخارج ، ولا كليا في الداخل ، بل فيما يشملهما كصفحتي ورقة وحدانيته .

الحداثة اليوم ، تكمن في اتجاه التفاعل الموحد الجامع قوى النفس من انطباع وتعبير . انها التجريدية ــ التعبيرية فعل واحد . هذا الفعل الواحد الجامع ليس مجرد جمع منهجي تنسيقي بين التجريدية والتعبيرية ، بين الموضوعي والذاتي ، كحقيقتين مختلفتين للخروج منهما بحقيقة ثالثة هي في النهاية الحقيقتان اياهما ، مخلوطتين . الفعل الواحد الجامع يعني هنا ، رؤية جديدة مصححة ، وادراكا موسعا ، ووعيا حديثا يرينا ان الوجود كل حي متصل متماسك فيما يبدو وجودا معطى من الخارج ، وقوى نفسية تعتمل في الداخل ، هي بالحقيقة واحدة مع القوى المحركة والضابط هذا الخارج . يرينا ان الثنائية ليست في جوهرية الوجود ، بل هي امر محدث طارىء مصطنع عابر يظهر بسبب تفكير الانسان الفرد بطريقة معينة ، لقصد معين ، في مرحلة معينة من مراحل تطور الانسانية . الفعل الواحد الجامع ، هو وعي حديث ، يكشف لنا ان خميرة الضياع والزيغ في برج بابل الفن اليوم ، منشؤها القصور في فهم حقيقة اللون ، والرجوع السطحي الوسيلي اليه كطلاء يرى على سطح الاشياء . ان في معظم التلوين المعاصر ، تأتي النزوات الفردية الخصوصية قبل الحقيقي والاساسي والجامع ، اي قبل اللون والخط والشكل ، اكانت نزوات ذهنية عند التجريديين ، أو نزوات مرضية تعبانة عند التعبيريين .

IV

في المتاهة المعاصرة ، يعود الفنان الحديث الى اللون . اقول اللون ، واعني كذلك الخط . لأن الخط ، في المنظر التشكيلي ، هو بقعة لون تمددت وانبسطت فصارت سلكا ووترا . كما ان بقعة اللون هي خط عاد والتم في ذاته . يعـود الى اللون الذي هو البوصلة وهو نجمة القطب التي تدلنـا وتجمعنا وتجنبنا التطوح في متاهة الموضوعات والاهتمامات الجانبية التي تشرنق وتفرق وتبعثر وتبلبل . هو المثال ، وهو المجال الذي يمكن ان يجد فيه الانسان المنفصم الشخصية اليوم ، بين انطباع وتعبير ، وحدته وتماسكه وشفاءه ، في تفاعله وتعاطيه مع الوجود الذي يخترقه ويحيط به ويمثل امامه . في الالوان تجد النفس الانسانية انها واحدة مع القوى المحركة والضابطة الكون . ذلك ان النفس هي الوان . انها مصنوعة من الالوان التي هـي غذاؤها مثلما ان الخبز والماء غذاء الجسد . الالوان في الخارج ليست سوى غمام النفس ينتشر ويتجمد اصبعة عندما يلامس الاشياء فيغلفها ويزينها ويعطيها حياة وحسا . وهي في الداخل آمال واميال وعواطف وافكار . هي لغة النفس ومادتها ، بكل ما في النفس من المشاعر والمقاصد والاماني والتصورات .

اللون اذا ، هو ، على صعيد التلوين ، مجال التقاء الثنائية في وحدانية جديدة . هو القاسم الاكبر المشترك بين الاتجاهات المختلفة قاطبة . فيه نفتش عن امكانيات الجمع ، كما عن اسباب التفرقة . فكما انهم بسبب القصور عن فهمه الفهم الصحيح تفرقوا وتبلبلوا ، فمن طريق فهمه الفهم الصحيح يمكن ان يتوصلوا الى حداثة جديدة من التواصل والتلاقي . وهذا التلاقي لا يعني تعقيم نشوء اتجاهات متعددة في الفن ، ونكران المناحي الذاتية الخاصة بكل فنان . كلا . انه لا يعني سياسة الحزب الواحد فنيا . بل يعني التلاقي في هدف ومثال عبر الاتجاهات المتعددة ، وعلى ضوء النواحي الخاصة بكل فنان ، في يقظة لونية منقذة مصححة تؤمن للانسانية مستقبلا فنيا فيه تواصل وبالتالي عافية . هناك فرق بين ان يكون العمل الفني عملا خصوصيا تقتصر اسبابه ودوافعه على صاحبه ، وبين ان يكون خصوصيا وهو في الآن نفسه يحتوي الآخرين ويحمل لهم حرية وأملا وشفاء . الخصوصية الاولى متخلفة لا انسانية ، والثانية خصوصية مرتقية متطورة ذات وعي حديث . خصوصية « لا ترضى من عظمة البحر بوشل » . تطلب الكلي والابدي وتشرك مصيرها بمصيره ، وتربط بقاءها ببقائه . خصوصية تدرك ان في القضايا والحقائق الكبرى الاساسية لا يكون للنواحي الخصوصية والزوايا الفردية اية قيمة او معيار . ان قيمة الاعمال الفنية الصحيحة تكمن بما في تلك الاعمال من القيم والحقائق الكبرى التي تستمد قيمتها من ذاتها ، وليس مما حملها الافراد من قضاياهم ووجهات نظرهم الخصوصية . الحداثة تتميز اليوم ، في مغايرة كل الاتجاهات التي تتخذ الالوان والخطوط وسيلة واداة للتعبير ، وليس غاية . الحداثة تضع مواهب الفنان تحت تصرف الالوان والخطوط لا العكس ، وتستمد موضوعاتها من عالم الالوان وحقيقتها وقوتها . هي أتخاذ الألوان والخطوط ، مثالاً للفن وموضوعاً وطريقاً إلى الوحدانية . ينقع الفنان نفسه في الالوان ، وفي اية مادة يشتغل فيها ، كما ينقع الشاعر نفسه في موسيقى الحروف والمقاطع والنغمات المرحة والمتموجة حتى، وتهيم حتى الكواكب وصداحها تتنادى سابحة في مداراتها .

ان في ترك حواسنا تصطلي بوهج الالوان والخطوط واستسلامنا لها ككائنات من حس ، هو خير مهذب ومنم ومقو ومرهف لحساسية الفنان ، وموقظ لمواهبه وموسع لادراكه . ان في الالوان قوة توقظ حساسية الفنان وقواه الخلاقة ، فتتنبه هذه لتكشف بدورها قوة الالوان . يكشف الفنان قوة الالوان بفضل قوة في الالوان . وعندما يواجه الملون قوة الالوان ويعيها ، عندئذ يشعر بما يزهده في ان ينظر الى هذه الالوان كطلاء وكأداة يتوسلها في نقل واقع طبيعي او في تجريد ذهني ، او في انفلات نزوي غرائزي ينهش الالوان ويمسح بها ارض اللوحة .

وضع مواهب الفنان تحت تصرف الالوان يتيح للفنان ان يكشف حقيقة الالوان وحياتها الميتافيزيائية المتصلة بحقائق الوجود واسراره ومقاصده ،

المستقلة عن خصوصيات الافراد والمتحررة من اغلال انفعالاتهم العادية ، تلك الحياة الآتية من الفيض اياه المنبثقة من الروح الانسانية المريدة المفكرة المتفلسفة المتخيلة المتصوفة .

الالوان ترفع شعور الفنان وهمومه الى شمولية حقائق الروح والحياة الجامعة التي هي ابقى وأهم من اعمال ردود الفعل العضلية الفيزيولوجية الانعكاسية كما هي الحال في اسباب التعبير الفنية الدارجة ، وفي الدلال والغنج المتعابثين في اعمال التعبيرين والسرياليين والمتخدرين او في اعمال التجريديين التزيينيين في ركونهم الهين الى مواصفات التزويق المنمط البارد . ان الحياة الحميمة في الالوان تدخل الفنان في تأملات لونية لسطوح وبقع وخطوط تتجانب وتتحاب وتتلاقى وتتحول وتشتق بعضها من بعض كما تشتق الفكرة الفلسفية من الفكرة الفلسفية ، وكما تخرج الصورة الشعرية من الصورة الشعرية ، ويؤخذ النور من النور ، حتى تتشكل في صيغة نهائية تحمل قوة جمالها وقبولها والاقتناع بها في ذاتها .

ان وضع مواهب الفنان تحت تصرف الالوان ، يعني ان الفنان قد فتح نفسه للكون ، هذا الكون المصنوع من حالات نفسية ، في جميع مظاهره وحالاته من الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة . يشرع نفسه للكون فيتنشق قواعده وايقاعاته وتواؤمه ، فيجد بذلك نفسه الحقة ، ويعيد خلق هذا التواؤم والايقاع الكوني في المادة الموضوعة في يده . يعبر بذلك عن حقيقة ذاته ، ويكون عمله ذاتيا — موضوعيا خاصا وعاما ، تعبيريا وتجريديا في آن ، لان الثنائية تكون آنذاك قد انتفت .

٧

ـ الفنان الحديث يتخطى ثنائية التجريد والتعبير ، الموضوعي والذاتي ، الروحي والمادي ، فيكون تجريديا تعبيريا في فعل واحد جامع قوى النفس ، وذلك بأن يقف نفسه على الالوان ويضع مواهبه تحت تصرفها ، فينفذ معها ويتغلغل ويغوص في عالم العناصر ، عالم السمندل والسلفيد والغنوم والاندين . تنفتح نفسه على روح العالم ، روح النوعية الكيفية والوجدانية . والا ، فان الفن يهبط اكثر فأكثر ويصبح مرتهنا بأفراد معزولين مقفلين في ذواتهم يطلعون اشياء قد تهم علماء النفس كمادة لدرس الاحوال الشاذة التعبة لا ناسي انسانية اليوم ، القوية في الظاهر ، المفككة في الداخل .

انه لضد الحداثة ، وبالتالي ضد رسالة الفن في اتجاهه الموحد المنقذ الشافي ، اذا استمر موقف الفنان ان يكون موقف « الحربوق » البهلوان الشاطر الذي عنده نكات خاصة وتأثرات خاصة ، وموضوعات خاصة ،

ووجهات نظر خاصة . ان فنانا من هذا النوع يزهق نفسه ويزهقنا بخصوصياته في خلق الموضوعات والمشاكل وحلها امام اعيننا بطرائقه الخاصة كما يفعل « السحرة » عند منعطفات الشوارع .

كلا . . الفنان ليس حلال مشكلات ، كما انه ليس ذلك الحافظ امثولته ، الواقف موقف المراقب يعرض امامنا ما يعرض امامه من قضايا ومشكلات وتقنيات تعود او تعلم ان يراها وان يحلها بطريقة او طرق اعتاد عليها واعتادت عليه . ان الفن يختنق اليوم بالفنانين المعتصرين رؤوسهم ليخرجوا لنا منها الموضوعات والافكار والصور والاشكال والتقنيات ، والذين يحكون قشرة الطبيعة او الواقع او التراث ليستخرجوا لنا مواد الفن . هذا ضد الحداثة .

« الموضوعات في الطرق » اما القضية فهي قضية الدخول في حقيقة العالم ، والحياة مع العناصر والجواهر والخلاصات . هي في النوعية — الكيفية ، اي في قوة الالوان الداخلية . في الموجة ؛ وليس في اللون الطلاء الجامد المبسط والممدد امامنا في مساحة او في شكل معين . انها الحياة في قوة اللون الداخلية السيالة المتماوجة التي لا يمكن ان نحياها اذا بقينا ، تجاه اللون ، في مجـرد موقف الملاحظ المستحلي المستذوق لتأثيرات وانطباعات عيانية للطائف الالوان وتدرجاتها . ان واقع التلوين المعاصر اليوم ، يصل ، في افضل حالاته الى مستوى هذا « الاستذواق » او التأثر الذي لا يتعدى اللون كطلاء خارجي من جهة ، ولا يتعدى خصوصية الشخص المستذوق ، فيما يروق وما لا يروق له ، من جهة ثانية .

الحداثة هي حركية الالوان الداخلية في نفسها . نحيا فيها وتحيا فينا . تجد تعبيرا في أنفسنا . لا نكون تجاه الالوان مجرد متذوقين متاثرين بلمبات ولطائف لونية نقف عند حد استحلاء التطلع اليها . بـل نصبح منقوعين في الالوان غائصين سابحين في سيونية الاحمر ، متشمعين مع تشمع الاصفر ، شجعانا في شجاعة البرتقالي . مثل هذه الحياة في الالوان هو امر بعيد تماما عن تراكيب ومصطلحات السرياليين والرمزيين الذين يسمون الالوان بعناوين وتصنيفات كالقول مثلا : ان الاصفر للحسد والاحمر للبغض والاخضر للرجاء الى ما هنالك ، فيصنفون الالوان بهذه الطريقة السقيمة ، كما يصنف الناس عندنا بعضهم بعضا في هذه الايام ، ولا يستطيعون ان يروا او ان يقبلوا الانسان كانسان حر موجود بذاته ، بل « يصرون » على ان يكون مدموغا بعلامة او تصنيف هما ابعد ما يكون عن الحقيقة .

انها النوعية — الكيفية التي هي حياتنا في الالوان ، وحياة الالوان فينا ، والتي تجعلنا نختبر ونكابد القوة والحياة والحركية التي للالوان التي يمكن

ان نشبهها على سبيل المثال بقوة الضحك في الانسان الضاحك .

VI

بمثل هذه الحداثة في التلوين الذي اعني ، ندخل في الحقيقة الكلية . نشارك في عملية الكون والتكون . نقترن بالحقيقي والابدي اللذين لا قيمة تجاههما لوجهات النظر الخصوصية وللاهواء والحساسيات الفردية . ندخل في حياة العناصر . في الحرارة ، والهواء ، في الرطوبة وفي اليبوسة . في تطلع الاحمر وطموحه . في اشتياق الازرق وشجوه . لا نتذوق شكلا او لونا ازرق ، بل ندخل في الزرقة التي هي فضاء نفسي . نزرق في الزرقة التي هي فضاء نفسي مليء بالقوى — الكائنات الخفية التي تمسك العناصر وتضبطها . الزرقة التي هي الغلالة او الرداء الذي ترتديه القوى — الكائنات غير المنظورة والذي هو كل ما يرى منها في العالم العيني .

قوت وغذاء تجتنيهما النفس الانسانية المتعافية المتماسكة من التلوين الحديث . والا فان الفن يهبط اكثر فأكثر كما المحنا ، ويصبح رهين البلبلة والمحابس والقواويش الفردية الانفرادية .

ويفشل الفن في ان يؤدي رسالته الحديثة التي هي في اتجاه التفاعل الموحد الجامع قوى النفس الانسانية التي هي واحدة مع القوى الفاعلة ، والضابطة الكون .

الحداثة هي في اخراج الفن من قواويش الفردية الانفرادية الى حرية التفاعل الموحد الجامع للقوى الانسانية في وحدة هدف وقصد . هي الخروج من بلبلة ضياع المقاييس والمعايير الى مسار الحقيقة الحية الشاملة التي لا حد لنموها وتطورها في التسامي والعظمة المتوافقة مع طبيعتها .

VII

وسط بلبلة « الشعارات » الفنية المعاصرة اليوم ، ترفع الحداثة راية الالوان طريقا لها وموضوعا جامعا . الحداثة اليوم تقول : ان الذي يتوسل اللون للتعبير عن اي شيء يخصه او يخص غيره ، هو كمن يهدم قصرا ليبني موقدة . الملون الحديث يحيا حياته في الالوان . ان النفس البشرية الفنية الغنية بالمشاعر والصور تحيا في الالوان ، وان كانت حياة لا واعية في معظمها . والانفتاح على الالوان في الخارج ، ووضع المواهب تحت تصرفها ، يهذب المشاعر والعواطف التي هي في حقيقتها الوان كذلك لكن على صعيد آخر وفي تحول ثان . وهكذا يتمكن كل لون ، امام الفنان ، تصطلي به حواسه ، ان يترك في النفس اثرا مميزا منبها بذلك حالة نفسية معينة تقود بدورها الى

تصورات وصيغ تشكيلية تولدها تلك الحالة . فتكون اللوحة الحديثة ويكون موضوعها ليس معتصرا من رأس الفنان اعتصارا ، ولا نتيجة « مجهوداته » الفردية التي تخصه وحده بلا شريك ، بل تكون وليدة الحياة والحقيقة الذاتية والموضوعية في آن معا . فهي موضوع جديد حديث ، غير موجود كليا في الخارج ، وكذلك لم يكن لائحا بعد في خاطر الفنان ، بل نبع وتكون وخرج من قوى الالوان وقابليتها على الايحاء والايقاظ والتشكل .

اذا اعلنا موضوعية اللون ، وحقيقته وحياته المستقلة عن خصوصياتنا ، لا يعني اننا اوقعنا التلوين في الموضوعية القواعدية اللاشخصية الباردة ، ونفينا عن الفنان كل امتياز وفرادة . لان الاسلوب الخاص لا يكون في ان نتعمد ان يكون لنا اسلوب خاص . لا يكون بالتحريف والتشويه والتبديل وحشر الخصوصيات حشرا وابرازها في المقام الاول .

الاسلوب الخاص يكون في ان يظل الفنان الوسيط الحقيقي والافضل للون ، للمادة التي يشتغل فيها . يكون في ان نقصد حقيقة اللون في ذاتــه ونتعامل معه دون استبداد . وفي هذا التواصل ، لن يكون الفنانون صفا واحدا متشابها مصبوغا صبغة واحدة، بل يكونون حتما متمايزين لان لكل منهم موضعه الخاص به في اللون ، كما ان للون موقفه المميز والخاص في كل منهم .

الفنانون الحديثون يلتقون في معيار واحد ، وموضوع واحد ومثال واحد جامع ، وهو انهم يضعون مواهبهم تحت تصرف الالوان تمدهم بالموضوعات والصور والاشكال . وهم يتمايزون في مجهوداتهم المبذولة في هذه العملية . انهم يتمايزون في المجهود وليس في المقصود .

الحداثة هي في « الكيفية » . في كيف تعاني الالوان الفنان ، لا كيف يعانيها هو . هل تجده وسيطا طيعا وموصلا جيدا ام لا ؟ فكما ان السلك متى كان نحاسيا ، يكون افضل موصل للشحنة الكهربائية ، هكذا الملون اذا كان حديثا ، فهو افضل موصل للون .

حليم جرداق

تيسير سبول ينتحر

تيسير سبول المليء بالحياة ينتحر . الوقع اليم . اقبل على الحياة مندفعا كالسهم وخرج منها فجأة كالومض . تيسير ، انت منذ الآن استفهام مرير . كنت تقفز كالمهر الابيض وتحلق كالنسر . تملك شهية متوثبة للطعام والمرأة والنبيذ والطفولة والوطن . كنت في حالة هجوم مستمر . كيف تحول الهجوم الى اندحار وتقهقر ؟ كيف انحسر بحرك ؟ اين امواجك ؟

الاسئلة كثيرة وليس من اجوبة . اعرف ان ثلاث صور كانت تلاحقك باستمرار فتعلن : « لا نفس لي » وهي تعني لك « عدم الرغبة لا في الطعام وحسب ، بل في أشياء كثيرة أخرى أيضا » .

تملك الشهية وعدم الرغبة في الوقت ذاته .

لماذا ؟ كيف يمكن أن يحدث ذلك ؟

الصور الثلاث تلاحقك دائما :

صوره الاب الذي قتل القطه بعصاه كمـا تصفها في مطلع روايتك ، « انت منذ الآن » : « تبعها وضربها قاصدا الرأس فأصاب الظهر . تدحرج جسدها مرتين ولاذت بالنافذة . وسمعت صوت مخالبها المحتكة بالزجاج . قفزت ، فضربها واصاب الرأس ، فنفر دمها ورش الارض ... وعاجلها على الرأس بضربة اخرى . سمعت صوت تنفسها المختلط بسائل الدم . وانتفضت نفضات سريعة واستلقت وجنتها على الارض . ونفض انفها مزيدا من الدم ، ثم سكنت ... عيناها ظلتا مفتوحتين ... » .

صورة ثانية متشابهة تلاحقك : الاب شرس يضرب الام بحزام جلدي . يظل الاب ممسكا بعنقها وجاثما فوق جسمها . يضربها وتسمعها انت تولول فتهرب .

الشراسة تخيم فوقك باستمرار . هل الحل الا نسمع ام ان نمنع القهر ؟ هل من علاقة بين القطة والام ؟

وتلاحقك صورة ثالثة : دخلت حزبا لتمنع القتل المتوحش ، غير انك تشاهد اعضاء حزبك يلاحقون اعضاء حزب آخر في مكتبة جامعية بالحجارة وجذوع الاشجار ويقتادونهم واحدا واحدا ويضربونهم على رأس الدرج ويدحرجونهم للاسفل . ويهدد رفيقك الاكبر :

سنصنع من جماجمهم منافض للسجاير .

وقلت لنفسك : « ان التفكير بمنافض من هذا القبيل اسوأ كثيرا من سلخ رأس القطة » .

وتلاحقك صور اصحاب السلطة والمخابرات والعروش تقهر الناس وتذبحهم وتدك مخيماتهم . مقابل ذلك تجد حركات التحرر فارغة من مضمون تحرري . تصاب بالخيبة . ومما يزيد من خيبتك ان المقهورين يقهرون في الوقت ذاته . الام اقترحت ان تشوي لك العصفور ، ولكنك حملته ووضعته على الشجرة فجاءت القطة « وجرشت العصفور بأسنانها » . شبكة القهر دون حدود وكثيرة التعقيد . الابواب مغلقة ، ولا بد من التعامل مع الحراس للاستمرار في العيش . وتظل المناظر تشل القابلية . ان نعطى القابلية ونوضع وجها لوجه وباستمرار امام هذه المناظر مأساة كبرى . نعيش في حد متوتر وازمة دائمة . المأساة ان نملك القابلية والحساسية والضمير في عالم يصدم ويحرم ويكبت ويقولب ويغلق الأبواب والنوافذ تشرب الارض أريجنا ، ولكن الشراسة في الحقيقة تنبت تحت الارجل . انها تخيم فوقنا باستمرار . الانواع تنبت منزوية عن التصر . انما تجتر [illegible] القص .

وتحلم انك تجلس على السطح وترى « ان الافق مليء بالشواظ الاحمر . سكون . وفجأة تهب ريح عنيفة . يحاول ان يمسك بشيء فلا يجد . يقذف به من السطح العالي ويسقط على الارض ... حيث لا يعود يجد جسده بل يرى ، رغم انه دون جسد ، سائلا مندلقا اصفر :

— انه انا بعد الموت ... »

حليم بركات

حرب تشرين : ما قبل وما بعد

(تتمة الصفحة ١٦)

يصوره اصدقاؤها المحليون .

لم تقم المقاومة بهذه المهام الحيوية التي حكمت نمو حركة التحرر في الظروف العربية ، ولم يسهم اي طرف عربي في الاضطلاع بها . فتكررت سمة عامة من اكثر سمات تاريخنا ثباتا : نجحت سلطة محلية « وطنية » ، تتناقض مصالحها الطبقية مع مصالح جماهير الشعب ، في اقتناص التناقض بين الجماهير والاستعمار لصالحها ، وطبعت بطابعها هي المعركة الجزئية مع الاستعمار . فثبتت بذلك مواقعها في السلطة ، وقطعت الطريق على نضوج حركة شعبية وطنية ، وعلى نضوج قيادات مستقلة مرتبطة بالجماهير الشعبية . هذه المرة ايضا نجحت « الدولة » ــ بالعلاقات الطبقية المنسجمة مع الظرف الحالي ــ في ان تمثل المبادرة الوطنية كما حدث عام ١٩٥٢ في مصر ، وعام ١٩٥٤ في سوريا ، وعام ١٩٥٨ في العراق ... والراهن ان « نقد السلاح » الذي لحق بالانظمة العربية في حزيران ١٩٦٧ لم يتحول الى الهزيمة التاريخية الساحقة التي استعجل اكثر من طرف يساري اعلانها ، لان ما تبلور في الطرف المقابل جوابا ثوريا على الهزيمة ، بقي ، في خطوطه الاساسية ، مـــن معدن الانظمة التي انهزمت (تكوين السلطة السياسية « الثورية » ، العلاقات الاجتماعية ، الايديولوجية ...) . فلم يتحول نقد البيروقراطية ونقد بناء رأسمالية الدولة وتحالف برجوازية الدولة مع برجوازية القطاع الخاص والبرجوازية الريفية ، ونقد سيطرة اجهزة السلطة علـــى العلاقات الاجتماعية ــ لم يتحول نقد هذه العناصر الحاسمة في تكوين هيأتها ، الى خط ثوري ايجابي وفاعل . فلم تنجح المقاومة الفلسطينية في بناء نمط جديد من السلطة الشعبية ، ولم تنجح في تعريب جماهيري للمعركة . وهذا مما سمح للنظامين ، المصري والسوري (ولغيرهما بالطبع) ان يستفيدا من صمود الشعب الفلسطيني في معركة كان الشعب الفلسطيني عنصرا ثانويا في تحريكها وتوجيهها . كمـــا سمح لهما ان يفرضا على المعركة ، وعلى امتداداتها السياسية ، الوجهة التي تتفق مع خطتهما في الحكم والادارة . ان الامتدادات التي اخذت ترتسم بوضوح متزايد منذ الايام الاولى للمعركة تلقي الضوء على الحركة الفعلية للصراع الدائر على الارض العربية .

فرضت المعركة على كل الاطراف العربية ان تخرج من عزلتها وان تشارك بدرجات متفاوتة في معركة عربية كبيرة . لكن ، وبخلاف ما حدث في معركة السويس عام ١٩٥٦ ، او على اثر هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، كانت المبادرة بيد الحكومات العربية ، مما يؤدي الى وضع مختلف بعض الشيء عن الوضع الذي فرض الوجهة الناصرية وثبت دعائمها في المجال العربي .

النتيجة الاولى هي ان المحور العربي الاساسي لـــم يعد يقتصر على

القطبين المصري والسوري ، مع « مجموعتيهما » : في القطب المصري ، المغرب ؛ وفي القطب السوري ، العراق ــ بالاضافة الى التجمعات التي تتكون ردا على سياسة المحور الاساسي . فقد دخلت الجزيرة العربية عنصرا فاعلا ذا بعد عالمي واسع ، نتيجة للدور الذي يلعبه النفط في الاقتصاد العالمي ولا سيما الامبريالي . ولدخول الجزيرة العربية آثار بعيدة المدى على التوازن العربي بأكمله . فالقوة الجديدة تتمثل بالعربية السعودية والكويت واتحاد الامارات . وكلها دول رجعية ليست فيها بوادر تحول سياسي ، على مدى مرئـــي .

ان تنامي الدور الذي يلعبه هذا الطرف الجديد يؤدي الى تكريس عدد من المعطيات التي بدت غير مستقرة . ويستطيع هذا الدور ان يحول دون صدام عربي ــ امبريالي مباشر وعريض بسبب وزن النفط في اي توتـــر شامل . فحرص الامبريالية على تأمين مواردها من الطاقة لا بد من ان يفرض على اجنحة منها سياسة مرنة تجاه الدول التي تسيطر على هذه الموارد . ولا تستبعد المرونة سياسة قاطعة قبل ان « تستفحل » المشكلة (من نوع اللغط الذي دار حول استبدال فيصل برجل اكثر سلاسة تجاه السياسة الاميركية) . وقد بدت طلائع الدور الذي يلعبه النفط في الموقف الاوروبي والياباني المتحفظ تجاه الالتزام الاميركي بالحرب الصهيونية .

من **ناحية ثانية** ، يبدو محتملا ان ينتج عـــن ازدياد الانخراط العالمي للاقتصاد العربي ضغط امبريالي كبير يفرض على الطرف العربي سياسة ثابتة تضمنها حكومات « قوية » تملك ركائزها وادواتها منذ زمن ليس بالقصير .

أما النتيجة الثالثة فتتعلق بالخط العقلاني الذي ينتج عن دخول بثقله النفطي ثقلا فاعلا في العلاقات العربية . فالوضع العربي الجديد يترافق مع سياسة تعايش أميركية ــ سوفياتية استطاعت ان تمر بنجاح ، نسبي ، امتحان الصراع العربي ــ الصهيوني ، ممـــا يجعل مـــن توطيد الصلـــة بالامبرياليات الاوروبية الغربية والاميركية احتمالا شبه مؤكد ، لا يصطدم بأكثر من التحفظ السوفياتي . (كما بدا في مؤتمر جنيف) .

لكن الدور النفطي لا يقتصر ، **رابعا** ، على تعديل العلاقات السياسية بين العرب والخارج . فهو يملك ان يغير ملامح المجتمعات العربية خلال السنوات العشر المقبلة . فارتفاع عائدات النفط بالصورة التي شهدتها الاشهر الثلاثة التي اعقبت الحرب ، سوف يؤدي الى نتائج عميقة الاثر على التجارة العالمية ، منها اضطرار الدول المستهلكة ، اي الامبريالية بصورة خاصة ، الى ان تغطي فارق ثمن النفط بتصدير صناعي كثيف الى البلدان المنتجة . ومن طرف ثان ، سوف تضطر الدول العربية المنتجة للنفط ، ازاء ارتفاع ودائعها بالعملات العالمية ، الـــى استثمار جزء من هذه الودائع في مرافق

عربية . وقد بدت طلائع هذا الاتجاه بصورة جزئية في المفاوضات المصرية ــ اليابانية ، العراقية ــ اليابانية ، المصرية ــ الالمانية ، السعودية ــ الفرنسية ، الليبية ــ الفرنسية ... وفي مبادرات تمويلية ومصرفية اولية . ويتفق هذا الاتجاه مع بعض الظواهر المستجدة في الصلة بين المراكز الامبريالية والبلدان المستعمرة سابقا . فالبرازيل وايران ، مثلا ، يشهدان « نموا » صناعيا ضخما على اساس التوزيع الامبريالي للعمل . ولا يبدو ان ثمة حائلا يحول دون امتداد هذه الظاهرة الى عدد من الاقطار العربية .

خامسا ، اذا تم ذلك ، فلا شك ان التداخل في مصالح الدول العربية المعنية سوف يؤدي الى تراجع في الخلافات الحالية ، او على الاقل الى تحوير شكلها : فبينما تتخذ الخلافات الحالية شكل صراع بين طبقات حاكمة محلية ، يصبح من المحتمل ان تتجه الخلافات نحو شكل صراع بين اطراف تسير صوب التوحيد والاندماج ، على مدى بعيد . اذا حصل ذلك ، فلن يحصل الا في سياق متناقض ومتعرج . فـ « التنمية » التي تتم في كنف العلاقات الامبريالية لا تتجه نحو توحيد السوق الرأسمالية الداخلية لانها لا تقوم على بناء تكوين متكامل ومتصل الاطراف بقدر ما تقوم على تضخيم مجالات اقتصادية مرتبطة مباشرة بالتصدير ، او بالحاجات الاستهلاكية الملحة او الفاخرة للطبقات الحاكمة ، مما يعمل على تكريس الاطر الاقليمية الحالية في الوقت الذي يتبلور فيه تناقض بين طرف سياسي ــ مالي مركزي (نشأ في خضم صراع قومي) ، وبين سلطات اقليمية ومحلية مستمرة وغالبة . فالتوحيد والاندماج في طبقة متجانسة المصالح لا يعنيان بالضرورة توحيد المؤسسات السياسية مباشرة ، بل انه قد يعني ارجاء توحيد المؤسسات ان لم يكن اعاقته (تبعا لموقع الطرف الغالب بين الاطراف المعنية) .

ان التقاء محدودا في المواقف السياسية العامة لا يتطلب تنسيقا محكما في مواجهة المسائل الثانوية ، لا سيما الداخلية منها . لكن التقاء واسعا ، وبعيد المدى ، لا بد من أن يؤدي الى ضبط محدد للمسائل العالقة . ويدعم هذا الضبط ترافق الالتقاء السياسي مع توسع رأسمالي وتصنيع مركزيين ، مما يعني ان على مختلف اطراف الالتقاء الواسع ، اذا تم ، ان يسعى لتشذيب القضايا العالقة .

تدل القرائن على ان المحور العربي الغالب لا يقيم كبير وزن لحركة شعبية تحريرية اذا كانت تعرقل سياسة وفاق وتنسيق بين اطراف المحور . لكن التضحية بموقف لا يتم الا مقابل تنازلات مقابلة ومساوية لعل معظمها يتناول الدعم الاقتصادي . لكن من المؤكد ان تبادل التنازلات بين مصر وسوريا من ناحية ، والكتلة النفطية ، وعلى رأسها السعودية ، من ناحية ثانية ، يؤدي الى تطويق خانق للبؤر التحررية في الوطن العربي . فالتوحيد الطبقي على اسس رأسمالية وثيقة الصلة بالمصالح الامبريالية ، يستبعد حركات

تخوض معركة حادة ضد مخلفات العلاقات الاستعمارية . هذا من جهة . اما من جهة ثانية ، فان التراكم الرأسمالي الداخلي يتطلب ضبط فئات طبقية واسعة عند ادخالها الى سوق العمل . كما يتطلب مواجهة النتائج التي تترتب على اقتلاع فئات اخرى من علاقات انتاج سابقة على الرأسمالية . وهي اتجاهات تشير كلها الى الدور الساحق الذي سوف يؤول الى قمع يتسرب الى كل مفاصل التكوين الاجتماعي .

ان التطور الذي يرجح ان تخضع له الاوضاع العربية في المستقبل القريب يرسم السمات الاساسية التالية للصراع الطبقي :

١ ــ بينما تسير البرجوازية الحاكمة نحو الالتقاء والتنسيق ، وربما التوحيد ، لا تملك الطبقات الشعبية ، ولا سيما الطبقة العاملة والفلاحون ، اي مرتكز قومي فعلي . لا شك ان هذا التفاوت يولد عائقا اساسيا في وجه نضال طبقي وقومي فعال ضد اشكال السيطرة المستجدة للامبريالية . فالجماهير الشعبية العربية ، حول الطبقة العاملة ، لا تستطيع ان تتصدى للمهام التاريخية الناشئة عن مصالحها وموقعها اذا هي لم تستطع ان تجابه هذه المهام على الصعيد الذي تطرح عليه فعلا ، وهو الصعيد العربي . يتيح ذلك ، اذا ما تم ، فرصة ثمينة لن تفوتها البرجوازية ، بينما يبرز الصعيد العربي ، اكثر فأكثر ، على انه الصعيد الحاسم . وبينما تعجز الحركة الشعبية عن ان تتحرك على هذا الصعيد ، تقدم البرجوازية نفسها وكأنها الممثل الفعلي للمصالح الشاملة للمجتمع العربي . وفي ذلك خطر ارتداد الطبقة العاملة الى افق مهني ضيق ، بينما تتخبط الفئات الجذرية من المثقفين في مشاريع هزيلة لا تملك اي قوة جدية . ان السعي في سبيل ان تمتلك الحركة الشعبية الوطنية طرحا سياسيا مقابلا للصعيد الفعلي الذي تطرح القضايا الحاسمة عليه ، مهمة تحتل مكان الصدارة من جهد البناء السياسي .

٢ ــ يؤكد اهمية هذا العنصر عمق الصلة التي تربط فئات اساسية من البرجوازيات العربية (البرجوازية النفطية) برأس المال الامبريالي ، لا سيما المصرفي . ان هذا الارتباط ، بالاضافة لاتساع المجال العربي ، يعطيان اتحاد الطبقات الحاكمة هامشا واسعا للتحرك في وجه النضال الشعبي والوطني . فالوضع الذي نصف ، يعطي الطبقات الحاكمة « عمقا » طبقيا عالميا : مثال ذلك الاتفاق السعودي ــ الاميركي الذي سبق الحرب ونص على توظيف السعودية في الولايات المتحدة خمسة مليارات من الدولارات . ومثال آخر هو البنك العربي ــ الفرنسي ، والبنك الكويتي في لندن . في وجه هذا « العمق » يبرز توحيد الجماهير العربية بقيادة الطبقة العاملة مسألة حيوية على الصعيد العربي .

٣ ــ تردف علاقات الاستغلال في الانتاج علاقات اجتماعية ، سياسية ،

ايديولوجية ، تلعب دورا اساسيا في استمرار خضوع الجماهير لسلطة الطبقة المسيطرة . وفي طور البناء الرأسمالي الواسع ترتكز الطبقات الحاكمة الى القمع المباشر ، كما ترتكز الى ايديولوجية ذات مضمون قومي او ديني غالب . في الوجهة المقابلة ، لن يهبط التنظيم السياسي او الايديولوجية من سماء الافكار . لذلــك كان للنضال في سبيل تكوين العلاقات السياسية والايديولوجية البروليتارية ، بالاستناد الى الاجوبة الفعلية ، الجزئية ، التي تتمخض عنهــا تجربة الجماهير الشعبية في نضالها ، دور البلورة التي لا تماسك ولا وحدة بدونها .

٤ — لقد علمتنا تجربة نضال الشعب الفلسطيني ان التصدي للقواعد الامبريالية لا يتم الا بالعنف الثوري . ولا شك ان هذا الدرس سيكون ثمينا في وجه القمع البرجوازي والامبريالي . لكن ما علمتنا اياه هذه التجربة ايضا هو ان هذا العنف لا يكون مجديا الا اذا كان عنف الجماهير الشعبية ، او العنف الذي ينجح في تفجير طاقة مخزونة في هذه الجماهير . اما اذا تحول العنف الى اختصاص عدد بسيط يمارسه امام شعب متفرج ، فانه لن يكون عامل التغيير الثوري .

بقي التحليل « اليساري » ميتافيزيقيا ، في مواجهته للاوضاع العربية . اي انه تناول هــذه الاوضاع بجمود وأزلية المقولات الميتافيزيقية . ففــي الاستنتاجات التي كان يصوغها كانت الحرب مقولة عامة يفهمها بمعزل عن شروطها الواقعية المحددة . لقد بدت الحرب مستحيلة لان حربا محدودة ، هي حرب الانظمة التي خاضتها ، استبعدت . كانت الحرب ، على الصعيد العسكري ، وعلى الصعيدين العربي والدولي ، هي المقابل الجامد للسلم الذي لم يحمل الا معنى المهادنة والعجز والاستسلام . لذلك انسبت على الحرب ، اي حرب ، كل الصفات المبدئية التي تليق بحمل التحرير . فما ان أعلنت الحرب حتى ذابت كل التحفظات من كل الاطراف . والخطورة في المسألة ليست في ذوبان التحفظات بالطبع ، بــل في اختلاط الرؤية لطبيعة الحرب ولصلتها بطبيعة القوى التي تقودها وتخطط لها وتوجه فعاليتها .

واليوم ، بعد الحرب ، تواجه المسائل العربية بصيغة مشابهة للصيغ السابقة ، وبنتائج ، لا شك ، مشابهة .

زاهي شرفان

عباس زكي

العصر «العربي ـ الاميركي»

كانت حربا اخيرة اذن . حين قامت دار في بالنا انها تنقلب على واضعيها . فهي لن تلقي اوزارها ساعة يشاؤون . ولن تبقى على الحدود بل ستنتقل كلما طالت الى العمق . وستقف آلاف متزايدة امام واجب الدفاع عن الوطن . وستنجو بذلك من هوان هزائم متلاحقة لم تكن لها يد فيها ولكنها دفعت ثمنها من حريتها وكرامتها وقدرتها على الصدام ، وسيعرف النضال الوطني العربي ضد الامبريالية حدا لا رجعة عنه . فأميركا حين تلقي بثقلها الى جانب اسرائيل تجعل بيننا وبينها دم ابنائنا الذين سقطوا بالآلاف في سيناء والجولان : وذلك ينهي دعوات تحييدها الذائعة .

ماذا تم بعد ذلك . كانت الحرب مفاوضات بالسلاح . ومناوشة محدودة ، وقد انتقلت حقا الى العمق ، وسقطت على سكان احياء وقرى ، لكنها نزلت على عزل مغلولي اليد ، ووقفت حين كادت تنقلب على خطط واضعيها ، فتتحول الى اشتباكات وتتسع الرقعة ، وتتعدد الميادين . لم يتهيأ له من أمروا بالقتال ، ولا اعدوا له شعبا وجيشا .

اما اميركا ، فقد استولت على اللعبة كلها . فاذا بها ، ودم ابنائنا لم يجف بعد ، صديقة ، في يدها مفتاح الشرق الاوسط ومستقبله ومصيره . جلسنا بعد ذلك الى اعدائنا في اكثر من مكان ، ووعدنا صادقين بتعايش سلمي معهم ، نقر فيه بدولة غرسوها في ارضنا ، لتبقى دائما سكينا تمزق وحدة ارضنا وسلاحا يحمي النهب الاستعماري البترولي وسيفا يمنع تبلور ارادتنا . ثم بدأ الكلام عن دولة فلسطينية ينزل فيها الفلسطينيون عن ارضهم الاولى ويسهمون في التعايش الجديد ، ويتلقون نصيبا من التسوية القادمة .

ماذا يعني ذلك ؟ يدل على ان النصر الظاهر لم يكن سوى تكريس لنتائج هزيمتين سلفتا . فالاقرار بالوجود الاسرائيلي والتعايش العربي ـ

الاسرائيلي ، هما اثرا حربي ١٩٤٨ ، و ١٩٦٧ . وقد جعلت الحرب الاخيرة للحكام العرب من القوة ما يؤهلهم لدعوة العالم كله الى اجراء محاسبة عامة عن القضية برمتها تتحدد فيها الخسائر والغنائم ، وينال كل امرىء نصيبه . كما اتاحت هذه القوة لهم ان يملوا على شعوبهم تسوية شاملة يشركون فيها اهل القضية المباشرين ، اي الفلسطينيين . واذا كان الامر كذلك ، فان ما سنبلغه بعد قليل ، تصفية كاملة للنضال الوطني منذ نصف قرن . وهو نضال ارتبط بالتصدي للهيمنة الغربية ، كما ان هذه التصفية ستشمل كفاح الشعب الفلسطيني المتميز ضمن الحركة الوطنية العربية . الامر اذن يتناول حقبة نصف قرن من الكفاح ضد الغرب ، ضد التغريب والاغتصاب والتجزئة الاستعمارية والنهب الاقتصادي والسيطرة السياسية المباشرة والضمنية ، وبصورة مميزة تمزيق الخطوط الاستراتيجية والبترولية والقومية العربية بالكيان الاسرائيلي .

هذه الحقبة من الصراع تنتهي باستسلام وهزيمة نهائيين : نقبل اسرائيل ، ونرحب بالعودة الاميركية الى المنطقة . لا لان في يدها مقاليد الحل فحسب ، بل لانها فوق ذلك تتهيأ للتوسع في السوق العربية الافريقية ونحن نقدم لها مركز هذا التوسع ومحطته وعدته . بلد هو نقطة الثقل في دنيا العرب والافارقة ، ويد عاملة رخيصة ، وهياكل صناعية يمكن البناء عليها : بذلك نجتذب الرساميل الاميركية ونهيء لها ، اذا نلنا حصة محدودة من ارباحها ان تنهب المنطقة برمتها . وبذلك يعود الاميركيون على حصان الانظمة الوطنية نفسها .

اما في الداخل فان البرجوازية التي نمت داخل الدولة وفي ظلالها تتوق الى الخروج من بند الدولة . فيعرض على مجلس الامة المصري مشروع يتيح للرأسمال الفردي ان يسهم بنسبة ٤٩٪ في مشاريع الدولة ، الامر الذي يمكن هذا الرأسمال من ان يشارك الدولة في مرافق أممت في اعتى الدول رأسمالية ، كما ان الابواب مفتوحة في وجه الرأسمال الاجنبي لا يحاسبه احد على ما جنى وكسب ، ولا رقيب على ما يخرجه من ارباح . والرأسمال الاميركي محل الدعوة في كل ذلك . هكذا يبدو ان برجوازية الدولة تواجه مستقبلا غير اكيد وتحولات كبيرة . فهي مدعوة منذ الآن الى دفاع دائب عن نفسها بينما تتآكلها انياب الرأسمال الفردي . والطريق القادمة في خطط الساسة القادة واضحة : تثمير واسع لرساميل عربية اميركية تهيء له عودة الرأسمال الفردي ارباحا اكبر وحركة اوسع . هكذا تردنا المرحلة الى حلم البرجوازية المصرية القديم بدور مهيمن في المنطقة العربية . كما تضعنا امام فشل النمط الناصري الذي لم يستطع بطريق برجوازي بلا برجوازية ان يواجه التخلف والفقر .

الكل متفقون على ان ما يفرق قد زال ، فكسينجر يلاقي في السعودية

صعوبات لا يلقاها في مصر ومصر تتوسط بين الاميركيين ودول النفط . والاموال السعودية خير من فقراء اليمن الجنوبي ورعيان ظفار . وما دام الصلح العربي — الامبريالي قد تـم فليكن صلحا عاما يتوحد فيه الجميع وينتظمـون .

هل يعني ذلك اننا بعد نصف قرن عدنا الى نقطة البداية ، وان محاولات التخطي جميعها انفجرت على ارضها ؟ لا نتعجل الاجابة ولكن الاكيد هو ان المعركة العربية ضد التخلف والسيطرة الامبريالية تمر الآن بنكسة واضحة . فقد آلت عشرات السنين من النضال الوطني الى عودة اميركية مظفرة يرافقها صعود جديد لبرجوازية نشأت في حراسة القطاع العام وعلى مائدته . هل نجد في ذلك خطوة واسعة الى الخلف ؟ لا نخدع انفسنا بذلك . فان ما يحدث يضعنا امام وضع جديد يتطلب منا وعيا ومواجهة مختلفة . ما يحدث لا يتناول التراث الوطني فحسب ، ولكنه فوق ذلـك احباط كامل للارادة العربية ، واستثمار واسع ليأس الجماهير العربية وعجزها وتفتتها . واتجار بالخيبة التاريخية التي ترزح على شعب واجه مبكرا مخططات واسعة للالتفاف على حركته ووأدها قبل ان تشب .

ان العصر الاميركي قادم والمرحلة الآتية مثقلة بالغيوم . لكن الصراع سيكون واضحا وسيتحدد بدون التباس بين برجوازية تابعة وطبقات وطنية .

عباس زكي

حليم بركات

الكابوس ونار المستقبل

لان حرب حزيران هبطت بنا الى قاع العالم ، كانت حرب تشرين مفاجأة كالمطر في صيف الصحراء ، بل كيوم مشمس في بلاد الثلج فخرجنا الى الشمس عراة . الفتى العربي يعبر القنال ويجتاح المرتفعات فتنتصر الشمس . لقد اجتزنا عتبة الانكسار ، وكسرنا جليد الرتابة ، فوجدنا انفسنا في عالم الانتصار البري نواجه غاباته وامطاره وعواصفه وشموسه واقماره في لحظة واحدة .

كانت الحرب استيقاظا من كابوس في ليل مظلم . الولادة جديدة وفترة الرماد تتقلص . الجمر ينمو وتشتعل الغابة . يرمي العربي الصورة القاتمة التي رسمها لنفسه في اللهب . يقف امام نفسه وجها لوجه في مرآة العالم ويشعر انه يضع حدا لزمان الانتظار امام التحديات الكبرى .

يعلن انه يضع حدا لكونه غنيمة ومورداً ومستعمرة ووليمة مفروشة بحفاوة بالغة لذئاب العالم . جسده له وليس لغيره فلن يسمح للذئاب ان تنهشه . ترك العربي بسرعة مذهلة طريق السلامة البليدة وتجاوز عقدة النقص واستعاد ثقته بنفسه . انه ينمو في البطولة وصنع المستقبل حتى يكاد ان يغمر العالم . يسلب عدوه المبادرة وثقته بنفسه . النفوس لم تعد معرضة للتعفن والتراكم حول ذاتها . الزمن لم يعد يقاس بالدقائق بل بنبض الدم الحار . ان مزاجا عربيا جديدا ينتشر كالنار في الغابة . عهد الخامس من حزيران احتضر .

كانت ردة الفعل الاولى لحرب تشرين دهشة وتتحول الدهشة الى فرح صاخب هادىء . خفنا ان نسلم انفسنا لتيار الفرح . تظل ايدينا على قلوبنا ، فالزحف يتقدم بطيئا . ليس بامكاننا ان نتحمل مفاجأة معاكسة .

على ان دمشق تهز مشاعرنا من جذورها . نخاف عليها كالعين في وجه الحراب ونعجب بها سورا منيعا حول نفسها وحول القاهرة . الشعب هادىء مثل قاسيون . الطائرات المهاجمة تتساقط رمادا فيقفز الاطفال فرحا فوق السطوح . يخجل الشعراء من انهم خارج ميدان المعركة ، وتتقلص ظلال شباب لبنان اذ يعلمون ان اسعار قوت الشعب تهبط خلال الحرب في دمشق وترتفع في بيروت .

يمتلىء العربي بالحياة ، وفجأة تتوقف النار فيصاب بفاجعة نفسية . يسمع جدران القلاع تتهدم في وجوده الداخلي . يعود الرماد ليغمر الجمر ، فينهار العربي على نفسه . تجتاحه خيبة امل مريرة ويحرم من نعمة البطولة . اذن ، كان القصد عبورا الى الضفة الاخرى وليس الى غزة والقدس ويافا وحيفا وعكا وصفد والناصرة . كان القصد وضع حد لتوسع العدوان وليس لاقتلاعه . تكتفي السلطات بحلولها المحدودة وتحرم الشعب من صنع مستقبله ؛ تسلبه القدرة على الحلم والرؤية البعيدة المدى .

لماذا هبط العربي الى قاع العالم بعد حرب حزيران ؟ لماذا ارتفع الى قمة الوجود بعد حرب تشرين ؟ لماذا انهار داخل نفسه بعد ان توقفت النار ؟ لو كان يملك الرؤية البعيدة المدى والثقة العميقة بقدرته على مواجهة التحديات لما اختبر هذه المشاعر واستسلم لانفعالاته .

آه ، ايها الرماد الكثيف . تعود لتغمر وجوهنا . زمن الركود يجتاح الحياة . غـير ان هذا الوضع لا يمكن ان يعاش زمنا طويلا . انـه نفي لوجودنا . لقد سقط احتمال الانقلابات العسكرية فلم يعد امامنا غـير ان نختار بين الركود والانتفاض ، بين العجز تحت ركامات العالم وصنع مصيرنا ، الانتاذ في الشعب . انه نار المستقبل .

هذا الواقع مرفوض برمته ولا يمكن أن يستمر . لا بـد أن تشتعل الغابـة .

حليم بركات